

**REVESES Y PALIMPSESTOS  
BORDAR DESDE CARTAGO**

**ANDRÉS HERRERA PUERTA**

**DIRECTORA: MAGISTER ÁNGELA HENAO**  
**Profesora de Artes Visuales**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**  
**LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**  
**PEREIRA RISARALDA**

**2021**

Dedicado a mi mamá Aleyda Puerta y a la memoria de mi papá Romel Herrera

**Agradecimientos**

Mi gratitud para Yaneth Atehortúa por permitirme entrar en su hogar y compartir esta experiencia de creación colaborativa, su generosidad fue indispensable para este proyecto, como también agradezco a Luz Figueroa y a Aleyda Gamboa por compartir sus saberes.

Gracias infinitas a mi hermana Yadira por su gran amor, confianza y apoyo, este logro también es suyo. Gracias a Ana, por su inmenso amor fraterno.

Agradezco a mis amigxs por su compañía y valiosa conversación.

Gracias a Angela, directora de tesis, por su guía y amistad.

## Tabla de contenido

<b>Resumen .....</b>	<b>6</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Historia del bordado en Abya Yala.....</b>	<b>8</b>
1.1 Algunos bordados occidentales .....	15
<b>2. Bordado en Cartago .....</b>	<b>19</b>
2.1 Un dispositivo para la docilidad .....	19
2.2 Emergencia de una capital .....	22
<b>3. Laboratorio de bordado: hacia una estética decolonial del bordado cartagüeño ....</b>	<b>27</b>
3.2 ¿Por qué hacer trabajo de campo? .....	27
3.2¿Por qué estética decolonial?.....	28
3.3 Sistematización de experiencias .....	29
3.4 Puntos de llegada .....	43
<b>4. El bordado como diálogo .....</b>	<b>51</b>
4.1 Bordado palimpsesto .....	54
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>67</b>
<b>6. Bibliografía.....</b>	<b>70</b>

## Tabla de ilustraciones

<b>Ilustración 1</b> Manto funerario. Cultura paracas. Bordado.....	9
<b>Ilustración 2</b> Manto funerario. Cultura Paracas. Tejido ranurado.....	9
<b>Ilustración 3</b> Manto calendario. Cultura Paracas. ....	10
<b>Ilustración 4</b> Manto basado en conocimiento astronómico. Cultura Paracas.....	11
<b>Ilustración 5</b> Tela bordada con lagartijas. 1-700 d.c .....	12
<b>Ilustración 6</b> Nazca. Tela bordada. 1-800 d .....	12
<b>Ilustración 7</b> Tiwanaku. Fragmento de prenda de vestir. 500-800 DC .....	13
<b>Ilustración 8</b> Chankai. tejido bordado. 1000 - 1470 d.C .....	13
<b>Ilustración 9</b> Paño para tocado. Chancay. 1000-1470 d.....	14
<b>Ilustración 10</b> Chimú. Banda con embarcación y tripulantes. 1100- 1470 d.c .....	14
<b>Ilustración 11</b> Bordado de Bizancio .....	15
<b>Ilustración 13</b> Tapiz de la creación. Finales del siglo XI.....	16
<b>Ilustración 14</b> Forro de la arqueta de los marfiles (fragmento) Bordado andalusí (s. XI....	17
<b>Ilustración 15</b> Whalley Abbey Dalmatic, 1415 .....	17
<b>Ilustración 16</b> Ejemplo de bordado Hardanger Noruega 1500aprox .....	18
<b>Ilustración 17</b> Tapiz (fragmento.....	18
<b>Ilustración 18</b> El nudo como símbolo ancestral .....	33

## **Resumen**

Este trabajo versa sobre él, así llamado, “bordado cartagüeño” y algunas formas de colonialidad que lo afectan, con el fin de encontrar posibles alternativas para desmarcar al bordado de las limitantes a que ha estado sujeto históricamente desde su introducción a la vida social y cultural de Cartago. Para este fin se expone el problema analizando específicamente los aspectos de género y clase que desembocarían en coerciones epistémica y estética sobre las personas que ejercen este oficio en el contexto de la industria del bordado, y reflexiona para construir una propuesta creativa alrededor del problema planteado.

**Palabras clave:** bordado, estética, colonialidad, Cartago, decolonial

## **Abstract**

This work speaks about the so called “bordado cartagüeño” and some of the ways of coloniality that affects it, with the purpose of finding other alternatives of unmarking the historical limitations which has been subjected to, since its introduction into Cartago’s cultural and social life. For this end the subject is exposed by analyzing the aspects of gender and class, specifically, that would lead in epistemic and aesthetic coercion over the people who practice the activity in the embroidery’s industry context, and reflect to construct creative proposal on it.

**Key Words:** embroidery, aesthetic, coloniality, Cartago, decolonial

## **Introducción**

En este trabajo tuve como propósito plantear reflexiones críticas desde la práctica del bordado, acerca de las incidencias coloniales en el bordado cartagüeño. En este sentido, estudiaré lo que considero se ha llamado ‘‘bordado cartagüeño’’ y algunas incidencias coloniales que lo afectan, con el fin de encontrar posibles alternativas que permitan desmarcarlo, en lo concerniente a la estética, de las limitaciones a las que ha estado sujeto históricamente desde su introducción a la vida social y cultural de Cartago. Para este fin se aborda el problema analizando específicamente los aspectos de género y clase que desembocarían en un ejercicio de colonización epistémica y estética sobre las personas que ejercen este oficio en el contexto de la industria del bordado; esta hipótesis la sugeriré y fundamentaré a partir del teórico Walter Mignolo principalmente en el texto ‘‘Estéticas decoloniales’’, lecturas de autores que piensan el problema modernidad/colonialidad, entre otros y varios ejercicios de campo: Documentación a partir de archivos, visita técnica a la fábrica de bordado más notable de la ciudad, sistematización de intercambio de saberes con bordadoras y creación de obra en bordado, lo que sería la propuesta creativa frente al problema y las conclusiones alcanzadas.

El núcleo del trabajo son los ejercicios de campo, ya que estos constituyen la mayor fuente de conocimiento sobre este tema y al mismo tiempo los pasos más concretos hacia el alcance de los objetivos. En este orden de ideas mi ejercicio será de investigación creación, lo que me permitirá ir confirmando y transformando mis hipótesis y reflexiones sobre el problema al tiempo que construir un registro de mi proceso de investigación con obras realizadas, resultado de la misma, a saber:

### **Historia del Bordado en Abya Yala**

Al emprender una revisión histórica, me vi en la necesidad de contextualizar la tesis de Aníbal Quijano, en la que explica cómo a partir de la colonización de América se impuso la episteme europea sobre las formas de conocimiento existentes en este territorio, para lo cual sintetice en el primer capítulo mis hallazgos sobre bordado prehispánico – investigación que hice revisando todos los archivos digitales de museos del área andina que encontré en internet- en contraste con algunos episodios importante de la evolución del bordado europeo, con el fin de demostrar que si bien el bordado llegó a Cartago por la vía de la iglesia católica, por lo tanto como parte del proceso colonizador, no es una invención europea. Como resultado el primer capítulo es un documento gráfico conceptual que da cuenta de este primer acercamiento al problema y será referido en otros momentos del texto.

### **Bordado en Cartago: un dispositivo para la docilidad**

Al revisar la historia local del bordado en los archivos disponibles y desde el lugar de enunciación aquí planteado, constato que en su introducción subyacen factores clave para su constitución como reproductor de un ordenamiento social que perpetua desigualdades

basadas en género y en conocimiento/poder. Dichos factores explicarían, por ejemplo, la creación de la escultura denominada “la bordadora”<sup>1</sup> como un símbolo del devenir socio histórico, y la instrumentalización de la que han sido objeto las mujeres a quienes representa dicho monumento. De este capítulo se deriva el siguiente a modo de propuesta.

### **Taller de bordado: intercambio de saberes hacia una estética decolonial del bordado Cartagüenho**

A partir de las conclusiones producto de la visita a la fábrica de bordado, planteé un laboratorio de creación mediante el que lograría llegar, en primer lugar, a una conversación constructiva; en segundo lugar, a un estudio de las técnicas del bordado y finalmente a una propuesta que hiciera frente al problema socioeconómico y estético que generan las condiciones de producción del bordado en Cartago. La experiencia comunitaria fue un punto de inflexión en el desarrollo de la obra para el proyecto y su enfoque, como se expone en el siguiente capítulo.

### **El bordado como dialogo**

Este capítulo es el producto de mis reflexiones sobre la actividad misma de bordar y de investigar, dando paso a una obra personal basada en mis aprendizajes a lo largo del proceso. En este capítulo incluyo mi participación en el curso “Bordado como Dibujo Libres” realizado por Faro Aragón de México, el cual se propone estudiar el bordado tradicional mexicano y enseñarlo vía videoconferencia. Este contacto con el bordado mexicano surgió del encuentro “Jornadas Germen” de la red LINAP, un grupo de docentes investigadores que generan vínculos y encuentros internacionales en América Latina. Lo que amplió mi conocimiento sobre la actualidad del bordado como expresión política, lugar de encuentro y eje de procesos de resistencia frente a problemáticas de violencia, situando al arte textil en el centro de múltiples reivindicaciones, principalmente femeninas, pero que tratan problemas de países enteros, como las desapariciones durante la dictadura de Pinochet en Chile, o la experiencia análoga de Virgelina Chara en Colombia, por nombrar algunos ejemplos.

En las conclusiones expongo ideas e impresiones sobre cada punto tratado en el proyecto, y diserto críticamente en qué medida considero logrados los objetivos iniciales. Finalmente expongo las preguntas que quedan sin resolver y los posibles caminos que permitan prolongar la investigación ya sea para aclarar, resolver o profundizar las preguntas que movilizan la investigación y creación sobre este tema.

---

<sup>1</sup> “LA BORDADORA” escultura figurativa representando una mujer que borda el escudo de Cartago. Autor: Carlos Tulio Suarez. Circa. 2008 - 2016



## **Historia del bordado en Abya Yala**

La costura entendida como el procedimiento mediante el que se unen fragmentos de materiales susceptibles de ser atravesados por una herramienta, la aguja, está estrechamente ligado al origen del bordado. Desde el paleolítico, treinta mil años antes de cristo, cuando el humano empieza a cubrir su cuerpo con pieles y luego con tejidos, surge la necesidad de la costura y sus elementos constitutivos en términos técnicos: materiales, instrumentos y procedimientos (Lampón, 2015) (Sánchez, 2014).

De la unión de materiales mediante la costura, derivan dos direcciones hacia las cuales se desarrolló el procedimiento, una es la confección y la otra, el bordado: la aplicación del procedimiento pero tomando un material como soporte y otro como material operativo; un camino que contiene al anterior pero amplía las posibilidades tanto entre la costura y la tela como de lo representativo, ya que el bordado sigue siendo la unión de materiales pero también guarda intenciones de tipo técnico, estético, en función de lo visual y lo táctil, además de sus atribuciones simbólicas derivadas de los usos. A este respecto, tomando como referencia dos núcleos importantes de desarrollo en América del Sur y Europa, se pueden mencionar algunos usos y sus significados.

En el caso suramericano, los textiles han formado parte fundamental en la cultura de las civilizaciones precolombinas y de los pueblos que han habitado el territorio desde aquellas épocas, ya que es conocido, gracias a investigaciones arqueológicas y antropológicas, inicialmente, y posteriormente históricas e iconográficas desde el arte, que sus procesos de creación estaban profundamente relacionados con la realidad social, mítica y religiosa. Son aproximadamente 5000 años de tradición artística que, tras la expoliación cultural perpetrada durante la conquista, es muy poco conocida, dado que hablamos de periodos del arte prehispánico cuyas características más singulares no están presentes en el arte posterior. (Hinestrosa, 1995). Por lo tanto, se puede hablar de un antes y un después en el desarrollo del arte en América del sur; no obstante, las piezas que sobreviven se constituyen como importantes documentos en cuya escritura, compuesta de: tejido, bordado, color, materiales, diseños y huellas de producción, reposa su historia.

En materia textil, el imperio Inca es el mayor ejemplo del gran alcance que tuvieron las obras de tejeduría. Por ser el último imperio nativo del territorio, fue posible conservar piezas elegidas para reposar en colecciones privadas en Europa, donde algunos observaron hermosas obras de arte en los llamados “tesoros del nuevo mundo”, que artistas como Alberto Durero, pudieron ver y supieron apreciar en su momento (Hinestrosa, 1995); también gracias al registro escrito de cronistas, como Garcilaso de la vega o Guamán Poma de Ayala, sabemos que el tejido siguió siendo parte importante en la sociedad colonial siendo una actividad destinada a mujeres tejedoras tanto al servicio del virreinato, por medio de la encomienda o como parte del adoctrinamiento religioso (Ayala, 1615). Las labores tejidas fueron realizadas, también, al servicio exclusivo del gobierno Inca, quienes recaudaron piezas textiles a modo de tributo, las ofrecieron al cerrar pactos y negociaciones o como

objeto de intercambio (Serrano, 2016). Las prendas que sirvieron para vestimenta fueron un distintivo dentro de la clasificación social durante un periodo en el que el poder colonial y la postrera etapa del imperio Inca compartieron la gobernanza en el territorio que hoy ocupan: Perú, Ecuador, el extremo suroccidental de Colombia, el norte de Chile, Bolivia y parte de Argentina.

Si bien en los Andes el tejido precede técnicas como la alfarería e incluso la agricultura, en este trabajo que trata sobre el bordado específicamente, serán revisados algunos ejemplos anteriores al imperio Inca, que han sido hallados en labores arqueológicas y por lo tanto el conocimiento que se tiene al respecto es menor o más especulativo, sin embargo, el registro visual de los mismos permitirá hacer una idea de lo que fueron para la cultura en que se enmarcan.

Los más antiguos que se conservan y que fueron realizados mediante el bordado propiamente dicho son los variados y virtuosamente realizados mantos, faldas, ponchos, túnicas, entre otros ajuares de la cultura Paracas <<gente de frente grande>> (Tello, 2005, pág. 79). En su legado textil hallado en 1925, y que datan de 600 a 100 a.c, se identificaron dos facetas, una asociada al territorio de la sierra: Cavernas o *Ocucaje* y Paracas Necrópolis, asociada al desierto, lugar de ritual, ofrenda o peregrinación. En *Cavernas* reposaban prendas como ponchos, turbantes y franjas con iconografía Chavín, un pueblo ubicado cronológicamente antes de los Paracas; desarrollaron tejido y pintura textil en la representación de deidades. En la faceta *Cavernas*, destacan los mantos funerarios bordados que representan seres alados, con aletas, extremidades añadidas a su antropomorfismo o suspendidos en el aire; dichos mantos eran usados como ajuar funerario, convirtiéndose en valiosos registros de su cosmovisión ya que por determinadas condiciones climáticas, y la manera de ser sepultados en el desierto, fue posible su conservación frente al clima y su protección contra saqueadores (Tello, 2005, pág. 84). A continuación, una selección de piezas de bordado precolombino

#### **Ilustración 1**

Manto funerario. Cultura paracas. Bordado.



Nota: Tomado de: <https://paracas.se>

#### **Ilustración 2**

Manto funerario. Cultura Paracas. Tejido ranurado.



Nota: Tomado de: <https://paracas.se>

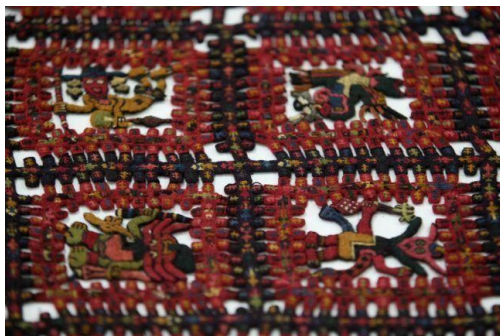
El estado de las piezas da cuenta, tanto de sus conocimientos en materia textil, técnicas e insumos de pigmentación como de sus habilidades y refinamiento en el diseño. Los usos que

llevaron estas obras a su localización final (tumbas), obedecen a una concepción de arte en la que, función decorativa, utilitaria y ritual, se funden; despierta un especial interés la magia que envolvería el acto y el objeto en los ejemplares creados para el ritual funerario, cuya complejidad sugiere que las imágenes allí creadas, de espíritus llevando cabezas cortadas o dotados de extremidades zoomorfas, constituyen una nutrida iconografía asociada a construcciones simbólicas claves en su entendimiento de la vida y la muerte; teniendo en cuenta el contexto en que han sido halladas, se deduce, aluden al paso hacia otros planos de la realidad después de la muerte o al viaje chamánico al mundo espiritual. En un principio la determinación de los motivos fue hecha a partir de analogías e identificaciones, Tello y su equipo, según comenta Jürgen Golte en su introducción a *Paracas: primera parte* realizaron un estudio iconográfico muy somero en el que se tiene en cuenta las mitologías andinas y sus conocimientos de la naturaleza, no obstante resulta insuficiente para abarcar la multidimensionalidad de las piezas, luego propone que: “Deberíamos tomar la información gráfica como tal y analizarla con los procedimientos de la semiótica de la cual disponemos hoy en día para acercarnos a la forma como pensaba la gente de Paracas y de las otras culturas precolombinas” (Golte, 2005, pág. 28) aunque cabe anotar el cuidado necesario al abordar la interpretación de signos que, probablemente, disten sobremanera del mundo de las bellas artes y en general de la cosmovisión occidental. De estas piezas, profusas de información escrita en un lenguaje gráfico, se deduce que fueron hechas para lectores preparados para interpretarlas y cuyos mensajes debían estar a disposición de los difuntos, como una guía en esta etapa.

De su uso como escritura, es notable el Manto calendario, denominado así por las numerosas figuras antropomorfas hibridadas con alimentos (maíz, mandioca), animales (cóndores, anfibios, felinos, aves) y antropomorfos ilustrados, en cuyas secuencias Tello y su equipo vieron un significado calendárico; más allá de eso, la pieza es un registro visual de su manera de explicar el mundo y de imaginar, reconocerse y crear su cosmogonía (Golte, 2005, pág. 13).

### Ilustración 3

Manto calendario. Cultura Paracas.



En esta pieza destaca también el tejido en tramas y urdimbres discontinuos, tecnología textil considerada creación única de los andes prehispánicos.<sup>2</sup>

Nota: tomado de: arqueología del Perú.com <https://arqueologiadelperu.com/presentan-manto-calendario-de-la-cultura-paracas-devuelto-por-suecia/>

<sup>2</sup> Ver: Técnicas textiles en los tejidos Paracas. María Jesús Jiménez Díaz. Tomado de: 3 Ensayos sobre paracas necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuorias. Museo chileno de arte precolombino 2016.

**Ilustración 4**

Manto basado en conocimiento astronómico. Cultura Paracas.

En este manto se han encontrado importantes aplicaciones de matemática astronómica expresadas en sus cuadros escalonados, construcción basada en los ciclos siderales y sinódicos de mercurio.



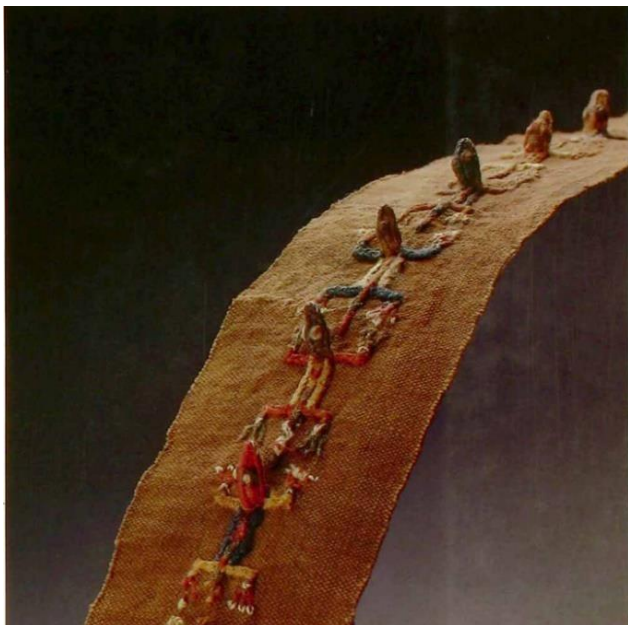
Nota: Tomado de: <https://www.apulaya.com/blog/es/la-astronomia-en-los-mantos-de-paracas>

En la cronología de las civilizaciones suramericanas hay vacíos respecto al bordado, tras consultar colecciones digitales como la del: Museo de Arte precolombino de Chile, Museo de Arte precolombino de Cusco, Museo de Arte precolombino e indígena de Uruguay, encuentro especies de saltos temporales marcados por la existencia de alfarería, así, el *horizonte chavín* fue considerado por mucho tiempo la matriz de donde partió el desarrollo en los andes, basados en estudios realizados por Max Hule en 1909 y por Julio Cesar Tello en 1937, no obstante este horizonte es desdibujado por hallazgos arqueológicos que indican la existencia de civilizaciones *acerámicas* como la Caral, estudiada por Ruth Shady en 1994, y que amplió el horizonte definido por el *periodo formativo* quedando este como un mero referente para un tipo de organización en que confluían el uso de la cerámica, la agricultura y la formación de aldeas (Olivera, 2014) ya que entre los vestigios de la civilización Caral se hallaron redes de pesca tejidas, prendas hechas con pelo de camélido y algodón, el quipu: un sistema de escritura a base de nudos que perduró hasta el periodo incaico y objetos cuya factura y materiales (hueso, piedra, barro sin quemar) hicieron prescindible la cerámica (Shady, 2014) En la línea de tiempo del bordado aquí construida el orden cronológico es: Del Chavín pasa a los Paracas luego a los Moche, Nazca, Chancay, que forman parte del horizonte Wari-tiwanaku, próximos al periodo incaico.



**Ilustración 5**

Tela bordada con lagartijas. 1-700 d.c



La cultura Moche habitó la actual costa norte del Perú. Posiblemente desaparecieron al ser superados por la civilización Wari, algunas características de su última etapa aparecen en la posterior cultura Chimú.

Esta pieza consta de una tela tejida en algodón, con doce lagartijas bordadas en relieve mediante puntadas anilladas, este animal fue representado repetidamente por los Moche, quienes se sirvieron del animal y sus propiedades sicoactivas en prácticas chamánicas.

Nota: tomado de: <http://www.precolombino.cl/en/coleccion/tela-bordada-con-lagartijas/>

**Ilustración 6**

Nazca. Tela bordada. 1-800 d

La cultura Nazca se desarrolló en los valles y la costa sur del actual Perú. Destacados coloristas; descendientes directos de los Parakas de quienes heredaron la tradición Chavín.



Nota: tomado de: [Http: precolombino.cl/en/colección/fragmento-de-tela-bordada-con-flecos](http://precolombino.cl/en/colección/fragmento-de-tela-bordada-con-flecos)

**Ilustración 7**

Tiwanaku. Fragmento de prenda de vestir. 500-800 DC

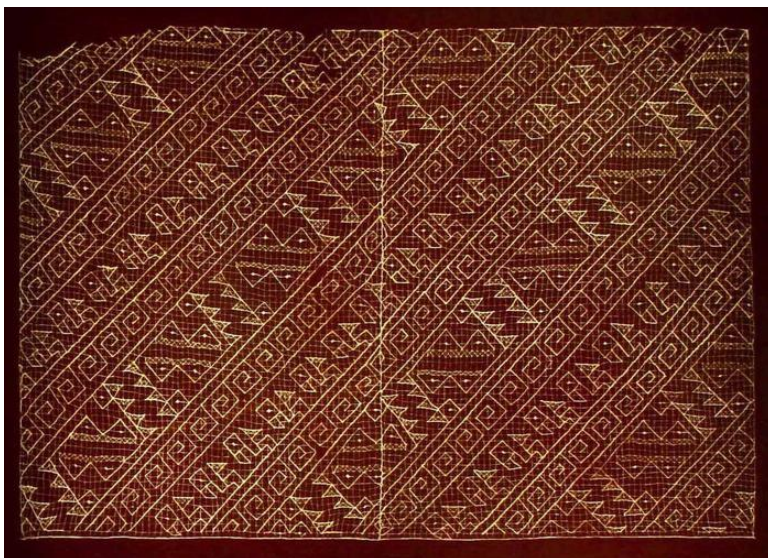
El estilo de Tiwanako se caracteriza por: túnicas, bandas cefaleas, mantas, bolsas tejidas y decoradas con figuras reminiscentes a la litoescultura propia, el bordado es únicamente usado en puntadas anilladas sobre los bordes, uniones o aberturas.



Nota: tomado de: <http://www.precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/tiwanaku.pdf>

**Ilustración 8**

Chankai. tejido bordado. 1000 - 1470 d.C



En la textilería Chankai se puede apreciar la imaginación y libertad creativa aplicada en refinadas piezas que combinan técnicas, dando como resultado diseños con contenido simbólico como el del manto reticular, formado por dos partes de tejido cosidas y bordadas haciendo uso de la línea fina sobre el vacío. En el patrón de franjas diagonales se observan aves y figuras serpenteantes.

Nota: tomado de: <http://www.precolombino.cl/en/coleccion/tejido-reticular-bordado/>



**Ilustración 9**

Paño para tocado. Chancay. 1000-1470 d.c

Este paño fue bordado con un patrón grafico en repetición de la Chacana: cruz escalonada presente en la iconografía de los pueblos andinos de todas las épocas. Resalta la armonía en su diseño o la simetría de su esquema básico, cuya figura representa la comunión cósmica del hombre andino con la casa (universo), está incluida en la concepción de calendarios agrícolas entre otras lecturas y capas de significado.



Nota: tomado de <http://www.mapi.uy/docs/libreria/catalogo-colecciones.pdf>

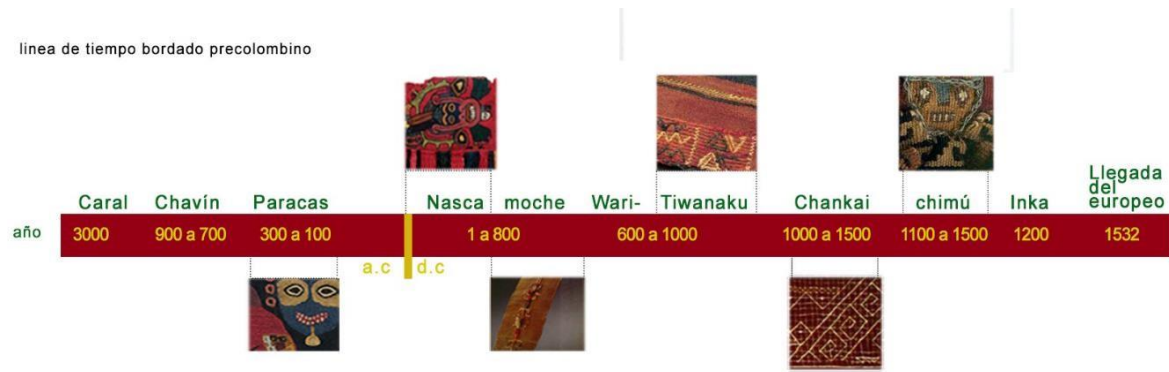
**Ilustración 10**

Chimú. Banda con embarcación y tripulantes. 1100- 1470 d.c.



Los Chimú se desarrollaron en la costa norte y central del Perú, sus tejidos fueron de gran calidad, prestigio e influencia, rivalizando incluso con los tapices Wari y Tiwanaku. En esta pieza se pueden apreciar detalles bordados sobre diversos motivos duales previamente dibujados con trama. El bordado aporta relieve a su rica iconográfica.

Nota: tomado de: <http://www.precolombino.cl/en/coleccion/banda-con-embarcacion-y-tripulantes/>



los nombres sin imagen son debido a que no se halló fuente de información

1 Figura 1. Línea de tiempo del bordado precolombino en los andes (recurso grafico propio)

### Algunos bordados occidentales.

En el mundo *occidental*, surgen las categorías de bordado erudito y bordado ornamental, el primero estrechamente ligado a la pintura de cada época; en el arte románico lo llamaron *acupictae*: pintura de aguja (Sánchez, 2014), y lo consideraron elemento suntuoso utilizándolo en sus prendas de lujo, de igual manera se demuestra en otras obras europeas en que se desarrollan diversas formas de trabajo, como las “obras de damas” reproducciones de modelos para bordar realizados por pintores para reproducir obras célebres. (Lampón, 2015, pág. 42) (opus anglicanum, bordado libre; bordado de medio punto) y el segundo “el arte de la costura como elemento decorativo en sí mismo” (Gillow & Sentance, 2000)’ (bordado de hilos contados: punto de cruz; cadeneta; pasado; aplicación...) usado en la vestimenta u objetos de uso doméstico como manteles, tapetes etc. A continuación, algunos ejemplares del bordado en occidente

#### Ilustración 11

Bordado de Bizancio



Nota: tomado de:  
<https://historiadeltraje.com/2019/04/28/historia-i-bizancio-2/>

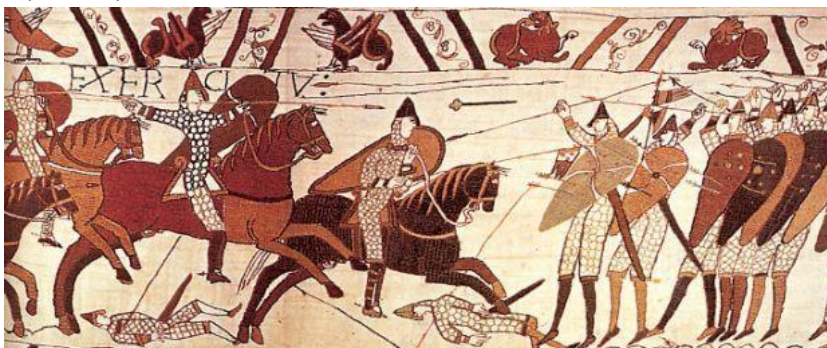
Bizancio fue un importante imperio que por su actividad comercial permitió una comunicación entre Asia y Europa e influyó el desarrollo del bordado en occidente. Este bordado es realizado con lana sobre una base de lino. En él se aprecia una figura humana montando a caballo, hay una preocupación importante por valores helenísticos en el diseño (orden, perfección, humanización, libertad) en sincretismo con la expresión rígida y hierática del



arte oriental (persa, egipcio, mesopotámico) (Hurmuziadis, 2018) Otros textiles, son hechos en seda, originalmente obtenida de china y posteriormente cultivada en Bizancio; sobre algunas piezas existe la duda sobre su fabricación, si el dibujo es hecho durante el hilado o es bordado sobre una tela, lo cierto, afirma M. Münts, es que “entre los diferentes procedimientos, uno solo ha sido conocido y aplicado de un extremo a otro de la Europa; el bordado” (Lefébure, 1887).

#### **Ilustración 12**

Tapiz de Bayeux



El tapiz de Bayeux es un bordado de lanas de ocho colores sobre tela (70,4 m de largo x 0,50, de ancho) que representa en 58 escenas la conquista de Inglaterra por los normandos.

Nota: tomado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/tapiz-de-bayeux-caballer%C3%Ada>

#### **Ilustración 13**

Tapiz de la creación. Finales del siglo XI.

Este tapiz es una de las más importantes obras del arte románico, un estilo que surgió fruto de la influencia romana en el mundo hispánico, tanto en la técnica como en la iconografía es posible encontrar semejanzas con antiguos textiles bizantinos y orientales, los más apreciados de la época.<sup>3</sup>



Nota: tomado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tap>

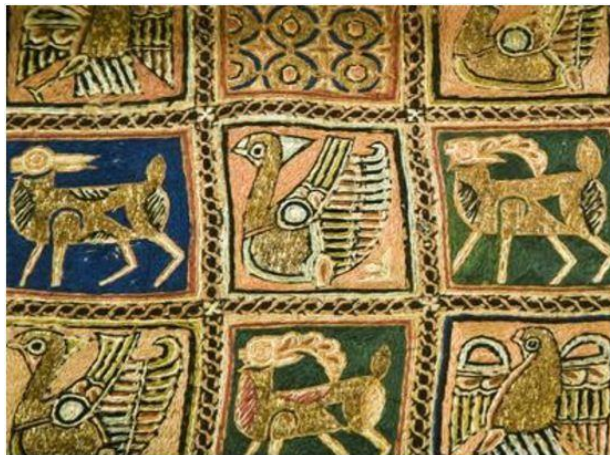
<sup>3</sup> El tapiz de la creación de la catedral de Gerona ensayo de estudio para una monografía por Lamberto Font Gratacòs.

**Ilustración 14**

Forro de la arqueta de los marfiles (fragmento) Bordado andalusí (s. XI)

El bordado andalusí, una asimilación del arte árabe, deriva del cúfico, un estilo utilizado en

Al Ándalus el noreste de África y países musulmanes del occidente de África.



Nota: tomado de: Museo de la Real Colegiata de San Isidoro. León (Sánchez, 2014)

**Ilustración 15**

Whalley Abbey Dalmatic, 1415 14



Bordado en seda y matizado con oro a esta técnica se le conoce como oro y sedas, oro y matices u oro matizado a la broca; sus características formales y colorido sugiere una intención pictórica.

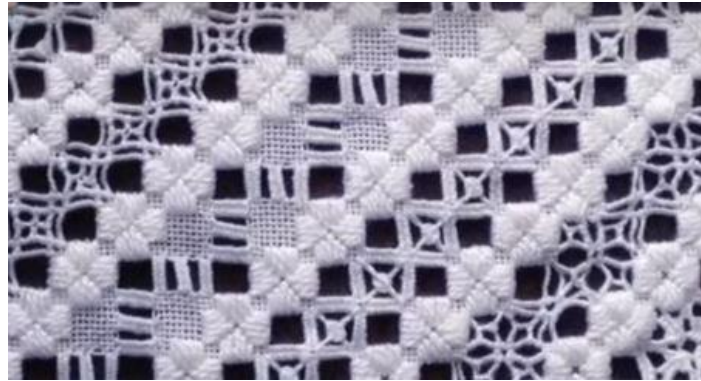
Nota: tomado de: (Lampón, 2015, pág. 43)



**Ilustración 16**

Ejemplo de bordado Hardanger Noruega 1500aprox

El bordado Hardanger toma el nombre de una región histórica llamada El reino de Hardanger, donde se desarrolló, dentro de sus principales características están el uso de patrones geométricos y figuras simétricas de carácter simbólico. Destacan el uso del relieve, el vaciado entre líneas de bordadura, el uso de hilo y tela del mismo color.



*Nota: tomado de: @MyNeedle*

**Ilustración 17**

Tapiz (fragmento)

Bordado realizado principalmente por monjas alemanas y suizas, de ahí proviene su apelativo bordado de convento. Esta pieza se caracteriza por ser de lino y estar ejecutada con la puntada característica de este estilo usando un color claro en motivos simbólicos y ornamentales.



*Nota: tomado de:*

[https://artsandculture.google.com/asset/\\_/7QHMBaqXpuX6ZA](https://artsandculture.google.com/asset/_/7QHMBaqXpuX6ZA)

## El Bordado en Cartago

### Un dispositivo para la “docilidad”

En el año de 1888 se establecen los principios sobre los cuales se abriría en Cartago un colegio para señoritas con una concepción de civilización, la cual era entendida como: “única y perteneciente a todos los pueblos civilizados, requiere de la formación cristiana de la mujer, primera institutora del hogar doméstico” constituyéndose una declaración de principios con respecto a la función reproductora de la escuela como un dispositivo en el que estado y religión encuentran un punto de unión conveniente para avanzar hacia la institución de un modo de organización de la vida social surgido en Europa conocido como la modernidad, cuya fundación e intentos de expansión, mediante diversas formas de colonialismo, coinciden en tiempo (Quijano, 2000) y se extienden indefinidamente a lo largo de la geografía y los sujetos -en tanto históricos- en un proceso de gran complejidad cuyas implicaciones y consecuencias perduran (Jansen, 2019 ).

En 1909 se funda oficialmente la susodicha institución por Monjas Franciscanas provenientes de Alemania y Suiza; el bordado hacía parte del plan de estudios de la institución como indica el primer documento de 1888 y se constata, según el registro fotográfico al que se tiene acceso en el archivo municipal que muestra a grupos de mujeres jóvenes exhibiendo sendas piezas bordadas y también muestran la llegada de las primeras máquinas de coser importadas para esta catedra, lo que da cuenta de la capacidad adquisitiva e importancia que tuvo esta institución donde se formaron personas que serían claves en la posterior popularización de la técnica.

A propósito de lo anterior, cabe observar que tiene sentido el que aun cuando el colegio no había sido fundado ya los concejales del municipio sugerían la “costura blanca”<sup>4</sup> como una catedra a impartir; es de suponer que hablamos de hombres que en aquella época buscaban incorporar el entonces en boga espíritu de la ilustración en sus modos de pensar o por lo menos de opinar, como respuesta a la tensión existente entre el criollo y el sujeto moderno europeo, pero incluso Jaques Rousseau en “Emilio o de la educación” (1762) atribuía gratuitamente a la mujer habilidades innatas para los trabajos de aguja (Lampón, 2015) Y lo asevera Rozsika Parker en su libro “The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine” en el que estudia el bordado desde la edad media hasta el siglo veinte señalando como ha estado presente en la creación de la feminidad entre clases y estableciendo ideales de comportamiento femenino “it is not only home and family that embroidery signifies but, specifically, mothers and daughters” (Parker, 1984 , pág. 4) y ciertamente, el que el bordado sea transmitido de una generación a otra, de madre a hija, es uno de los más nombrados hechos a los que se apela cuando se defiende la conservación de la tradición del bordado tal

---

<sup>4</sup> En 2009, a cien años de la fundación del colegio María Auxiliadora el Centro de Historia de Cartago publicó imágenes y transcripciones de las actas de fundación.

como es en Cartago se trata. En lo concerniente a la función del bordado en los monasterios, se encuentra mencionado en la biblia el tabernáculo, lugar sagrado, donde se encontraba un velo adornado con oro y primorosos bordados, lo que indica la antigüedad de esta práctica en los monasterios, incluso existe un tipo de bordado que lleva ese apelativo ‘bordado de convento’ principalmente realizado por monjas en Alemania y Suiza, como se indicó en un apartado anterior.

Con el paso de los años el bordado se convierte en un oficio muy común que empieza a relacionarse con la ciudad a manera de aspecto identitario en el relato de su historia reciente. Gracias a la creciente comercialización de este como producto artesanal de alto valor la variedad iconográfica y acerbo de puntadas heredadas de la larga tradición de bordado europea, se focalizan y en consecuencia se reducen en función de la capacidad productiva, de los talleres por un lado y las preferencias identificadas en los consumidores por otro dando como resultado lo que se conoce como ‘bordado cartagüeño’ un remanente de los múltiples modos de hacer y motivos elaborados previo a la mercantilización desarrollada desde los años 70 aproximadamente.

Múltiples relatos recogidos durante esta investigación consideran el advenimiento del negocio como un bastión económico que propendió por la emancipación económica de mujeres, al tiempo que jalonaban la economía local; sin embargo, cabe hacer algunas observaciones acerca del carácter incompleto de dicho empoderamiento considerando los horizontes de autonomía de una artesana bordadora en este contexto.

Es principalmente notable el aspecto de género y domesticidad que rodean a la costura, dos aspectos históricamente constituidos como condicionantes en el campo laboral, aparte de configurar un reducto para el ejercicio del poder sobre los cuerpos femeninos; en esta economía de movimientos, actitudes ‘propias’ cuyo fin no es el mismo que describe Michael Foucault para el cuerpo bajo la disciplina monástica (facilitar renunciaciones y ejercitar la obediencia o devoción a la divinidad, pero con el fin de incrementar el dominio de cada cual sobre su propio cuerpo) sino que crea ‘un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés’ (Foucault, 1978, págs. 140-141) ya que hablamos de cuerpos y sujetos que llevan una vida civil inserta en las dinámicas de trabajo; a diferencia de la bordadora de monasterio, que dialoga espiritualmente mediante un bordado como meditación y ofrenda, la bordadora obrera produce en obediencia a un mercado; el bordado de la monja deviene mantra por su comprensión iconológica de lo que dibuja, mientras el bordado/labor de la obrera deviene producto, por el alcance preiconográfico de su relación con los motivos ornamentales que realiza con fin comercial<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta divergencia de actitudes se puede observar en el documental ‘Bordando Memorias’ de Javier Valencia. Un ejemplo es que una bordadora afirma que el bordado se aprende por imitación, mientras que una monja narra que aprendió directamente de otra religiosa, hecho que considera afortunado pues se inscribe en un ethos colectivo: pertenecer a la tradición de multiplicadoras de una iconografía con abundancia de símbolos constitutivos de su subjetividad. La bordadora, en cambio, comprende a nivel iconográfico (en el mejor de los casos) la naturaleza de su actividad.

La productividad es fundamental en la exposición de esta lectura pues es un hecho que el devenir histórico ocasiona un escenario distinto, se sitúa a la bordadora por fuera del mundo de la fábrica a la que hace referencia Foucault, primero porque las sociedades suramericanas reflejan distintamente los patrones con los que la modernidad se instala, específicamente la industrialización y la sociedad disciplinaria que conlleva, es un modo de vida que en Cartago no se experimentó previo al advenimiento de la sociedad del siglo XXI definida por Byun Chul Han como de “rendimiento” (Han, 2012); la versión cartagüña de la industrialización del bordado no se dio en la fábrica textil, una que empleara a los cientos de trabajadores (principalmente mujeres) como en un Triangle Shirtwaist sino en los llamados “talleres satélite”: la propia casa de cada bordadora. (Bustos, 1989, págs. 50-61).

Trayendo los datos recogidos en “Carpeta de oficio artesanal de Cartago- técnica Bordado” (Bustos, 1989) y aportes autobiográficos para crear la imagen de una bordadora obrera, una situación común sería la de una mujer en unión matrimonial o conyugal con un hombre trabajador que proveía mientras ella se ocupaba del hogar, la maternidad o ambos.

De entrada, se logra el cumplimiento de una condición de sedentarismo necesaria para realizar un trabajo tan paciente y cuidadoso que si bien llega a acaparar la atención, mente y cuerpo, no obliga a ausentarse del hogar, al contrario garantiza su permanencia para brindar su presencia a los hijos y el marido; por otro lado le da al oficio el carácter de apoyo económico secundario por lo que el pago no tenía que garantizarle independencia económica a la bordadora, resultando en una relación desigual entre tiempo y retribución totalmente distinta a la del marido, pero legitimada por estas condiciones. Si bien lo anterior describe un caso particular que no pretendo generalizar y es necesario considerar la heterogeneidad de los núcleos familiares, en ocasiones conformados por mujeres y madres solteras, es posible afirmar que una bordadora difícilmente (algunas aseveran que es imposible) podría subsistir del oficio del bordado como obrera a diferencia de quienes ocupan lugares mejor remunerados en la cadena de producción, la cual llega a ocho eslabones por las que pasa cada prenda.

Como afirma Han, “el sujeto de rendimiento sigue disciplinado”, si bien la cultura cambia con el avance de la historia y en el caso de las bordadoras se puede afirmar que no surgieron de una obligación impuesta por el patriarcado para garantizar un conveniente encausamiento de su educación, por lo tanto de la negatividad del no-poder: ocupar su tiempo y capacidad intelectual en el aprendizaje o práctica de otras actividades (suponiendo que se aprende a una edad en la que las responsabilidades de maternidad y trabajo doméstico no han sido adquiridas o por la posición económica de la familia no está obligada a ocuparse íntegramente de tales asuntos) se sustituye por su contrario positivo, poder, a saber: tener ingresos propios distintos a los del marido; adquirir un saber simbólicamente apreciado por la sociedad en que vive<sup>6</sup>, un pago basado directamente en la labor realizada (a destajo) administrando su tiempo y en la comodidad de la casa. Y es que en la sociedad del rendimiento no es necesario tener a un supervisor exigiendo ciertos resultados en el tiempo laboral asignado o estar bajo

---

<sup>6</sup> Pienso en la escultura que representa a una mujer bordando el emblema de su ciudad.

explotación, mientras el individuo se gestiona a sí mismo y se asume único artífice de su productividad, la exigencia pasa a ser ilimitada; en la medida que “sabe” que puede producir más se siente en la necesidad de aumentar su rendimiento. Este escenario refleja un patrón de poder que involucra la esfera epistémica a saber, conocimiento-poder: saber calcular costos y administrar la fuerza de trabajo equivale a la posibilidad de invertir en una producción que proporcione mayores ganancias incluso sin realizar una puntada y estética: la definición de estilos, maneras del “buen hacer”, quien posee la producción elige el diseño basado en un criterio de belleza totalizante que no admite errores de ejecución pues está pensado para atraer a un receptor cuyo gusto se ha ido formando históricamente por hábitos y pre supuestos, que a su vez se imponen sobre la sensibilidad de quien borda; así mismo queda en evidencia la “herida colonial” (Mignolo, 2012 ) esto es: obreras que se sitúan a sí mismas como subalternas, y al ser conscientes de una situación de desigualdad, intentan con menor o mayor éxito hacerse a un lugar dentro de la estructura económica, como también surgen propuestas de desprendimiento que, al margen de una búsqueda de emancipación solo económica, aventuran modos de hacer desde la práctica artística; existe una gran diferencia entre reconocer una condición, aceptarla y reproducirla.

### **Emergencia de una capital**

En esta sección se practica un ejercicio de desnaturalización terminológica, una “estrategia de desprendimiento” propuesta por Walter Mignolo en el libro “Desobediencia epistémica” lo cual busca “desnaturalizar conceptos y campos conceptuales que totalizan UNA realidad”<sup>7</sup> para ello se toma como base una cuasi muletilla en los relatos sobre el bordado en Cartago de un tiempo hacia acá “ Cartago es la capital (a veces nacional, a veces mundial) del bordado, una práctica milenaria transmitida de generación en generación que se viene perdiendo” y los términos clave son: capital, milenaria, perdiendo.

Capital: adj. Esencial, fundamental, importante: *punto capital de un negocio*. || Relativo a la cabeza. || que es como la cabeza de una cosa: *ciudad capital de provincia*.

Milenaria: adj. Que contiene mil unidades. || Que tiene mil años: *edificio milenario*.

Perdiendo/perder: v. Verse privado de una cosa que se poseía o de una cualidad física o moral: *perder el empleo; perder el juicio*. || No poder seguir: *perder las huellas de uno* || fig. Corromperse. || disminuir de peso o dimensiones. *Ha perdido 5 kilos en un mes*.

Para rastrear el origen de el apelativo <<capital del bordado>> primero se consultó con habitantes de Cartago, quienes están involucrados de algún modo: Yaneth Atheortua, bordadora hace 30 años; Carlos Tulio Suarez, artista plástico y creador de la escultura “la bordadora”; Carlos Perea, propietario de Frixio, la fábrica de bordados más grande de Cartago y el Museo del bordado Calle real. Dichos relatos coincidieron en que el apelativo

---

<sup>7</sup> Desobediencia epistémica: Retorica de la modernidad, Lógica de la colonialidad y Gramatica de la descolonialidad. P. 35 En W. Mignolo. Ediciones del Signo.

surgió en un momento indeterminado entre los años 80 y los 2000, una duda subsanada rápidamente con expresiones tales como “toda la vida ha sido así” o “hace años que oigo que esto es la capital del bordado” a diferencia del señor Carlos Tulio quien compartió sus memorias al respecto, además mencionó la casa de trajes típicos y otros antecedentes de la mirada patrimonial del bordado, además de su experiencia como escultor sobre el tema. Del museo del bordado se obtuvo gran variedad de relatos con importantes referentes históricos e información confiable sobre cómo se dio el paso desde una producción artesanal y poco visible a un medio que se fue asociando con el fin de facilitar el flujo comercial y la relación de algunas instituciones con la comercialización y la visibilidad de abundantes de artículos que se pueden encontrar en la localidad. También se identifica la diferencia entre la reivindicación del bordado como comercio y como patrimonio. No obstante, no fue posible establecer el punto preciso en que se proclama capital del bordado.

También se investigó el archivo del centro histórico de Cartago, donde se encontró que el material de hemeroteca es escaso, únicamente hay una colección del periódico “La voz del norte” y comprende los números en los que participó el compilador desde el 24 de marzo de 1968 hasta el 15 de noviembre de 1984 donde tampoco encontré información al respecto. En este punto queda por analizar y deducir a que definición de Capital obedece el apelativo para dar luces sobre sus propósitos.

El primer registro hallado trata sobre una mención honorífica que recibió una bordadora reconocida de la ciudad en la V feria artesanal realizada en 1972; en números anteriores se mencionaba ya la feria y se cita a Yolanda Mora quien escribía en la revista cámara de comercio de Bogotá “lo auténtico es lo que se logra cuando el producto tiene un sello de lo nuestro, algo que lo diferencie de lo que el turismo internacional ha visto ya en otros lugares”<sup>8</sup> con este concepto de autenticidad dirigido a complacer la opinión extranjera se convocó a los artesanos; el 13 de agosto se publica el discurso de Nelly Guzmán de soto en el que comenta las dificultades de organización y afirma que si bien no se les pone obstáculos mayores para su realización no hay un apoyo sólido que permita, por ejemplo, ayudar a artesanos de lugares apartados del país a participar de la feria. La interlocutora hace una crítica directa y exhorta a la dirigencia a apoyar realmente al artesano “la protección de nuestro artesano no puede seguir circunscrita a una simple operación comercial precedida de un vergonzoso regateo al precio”<sup>9</sup> entre otras opiniones sobre el papel que cumple la feria frente a la carencia de eventos propiamente artísticos. Algo similar se lee en el periódico de 1973 en la voz del orador en la apertura de la VI feria artesanal, le otorga importancia para el mundo artístico y le confiere un fin más allá del comercial; con esto se evidencia la división de la que habla la directora del museo, la oficialidad propendía por la realización de eventos de carácter comercial gestionados enteramente por los participantes, mientras los ciudadanos organizadores esperaban recibir un apoyo oficial que le diera a las ferias un carácter cultural para ofrecer a la ciudad, pero los datos indican una situación de marginalidad del oficio

<sup>8</sup> V Feria de exposición nacional de artesanías de Cartago. 7 de mayo de 1972. Diario La voz del norte, P. 3

<sup>9</sup> V Feria artesanal. 13 de agosto 1972. Diario La voz del norte P. 8



artesanal con respecto a la agenda cultural de la institución gubernamental. Por otro lado, entidades privadas y gobierno local se asocian para crear eventos ampliamente conocidos como Expo bordados y la ruta del bordado, enfocados principalmente en visibilizar, no en incidir.

Cabe anotar que no es un camino coherente el procurar la proyección de una imagen positiva mientras no se han atendido asuntos estructurales de la sociedad, lo que deja ver que la gestión busca beneficiar al observador internacional a quien “los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado, solo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y ese primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas”<sup>10</sup> tal perspectiva permite ver una actitud propia del elitismo con que se mira la producción local y la influencia enorme de las categorías que llevan unos productos al museo y otros a la feria artesanal o “mercado persa” como se le ha llamado también, llegando a ser un gesto casi benevolente el que se le conceda el llamarle arte popular a los más destacados creadores, la caridad de reconocer el ingenio artístico reflejado en objetos estéticos, como diría Antonio López-Ortega en su columna para el catálogo del segundo salón nacional de arte popular de “especie forzosamente atada a la tierra, a las costumbres, a la condición rural...” lo se convierte en un gesto solemnizado en el que se vanagloria de apreciar una creación en la que el material no proviene de la tradición artística oficial y este carácter contextual lo tiñe de exotismo, como si el espíritu infinito del que hablan algunos estetas se manifestara con cierta ironía, picaresca o malicia en los sujetos no europeos a quienes no se les atribuye el genio mediante el que esta infinitud/divinidad se observa a sí misma; o es la herida colonial “cicatrizada en falso” la que aflora frente al espejo del subdesarrollo sobre cuya superficie la imagen del latino ilustrado, con contornos dubitativos, se refleja como en un charco.

Sobre la cualidad milenaria (adjetivo muy escuchado en discursos y escrito principalmente en prensa) de la tradición, como se menciona antes, el bordado cartagüeño se diferencia de las tradiciones de las que proviene, algunas de ellas fueron mencionadas en el primer capítulo: bordado andalusí, evidente en las prendas con motivos florales, abundantes arabescos y motivos ornamentales; el bordado de convento proveniente de suiza y Alemania, evidente en las prendas elegantes bordadas con hilo del mismo color o similar al de la tela de soporte; el bordado hardanger cuya influencia se puede ver en los motivos simétricos y el uso del deshilado de la urdimbre utilizado en las prendas caladas, por lo que la práctica no aparecería en este territorio sino hasta la colonización. En esta se retoma la primera acepción del término, ya que podría tomar más sentido pues la producción local fácilmente superar los mil artículos. No obstante, se podría intuir que la palabra se ha convertido en una muletilla al referirse al tema.

---

<sup>10</sup> Tesis presentada durante las discusiones en torno al cinema novo. Reseña del cine latinoamericano por Glauber Rocha. Génova. 1965.

El que el “bordado se esté perdiendo” pude referirse a que está quedándose sin cualidades que tenía antes; o que la cantidad de personas bordando disminuye continuamente o que el volumen de producción ha caído, todas ellas afirmaciones posibles basadas en el conocimiento de quien lo diga, pues para sostener cualquiera de ellas habría que tener un conocimiento verificable ya sea: de los aspectos iconológicos, iconográficos o técnicos de una porción significativa de los bordados que existen en el mercado actualmente; de la cantidad neta de personas que están ejerciendo el oficio del bordado actualmente en relación con la cantidad que lo hacían hace cierta cantidad de tiempo o datos verificables sobre el flujo comercial del bordado actualmente, lo cual es posible de verificar pero también es fácilmente deducible desde el surgimiento de la pandemia Covid-19 que ha afectado al comercio en general desde hace un año, sin embargo se está haciendo referencia a una opinión popular desde hace décadas (Bustos, 1989) quedando la acepción figurativa “corrompiéndose” como la que se puede usar teniendo menos conocimientos verificables pues el concepto de corrupción en sentido figurado obedece a la subjetividad de quien la usa, y en este sentido, considero que no debe entenderse como algo negativo. Una desnaturalización de la oración de partida podría leerse como: Cartago se ha llamado la capital turística del bordado, una tradición colonial que ha generado gran cantidad de artículos producidos en condiciones laborales marginales durante décadas y que actualmente se está transformando en algo diferente de lo que ha sido. Lo cual, desde un punto personal, es motivo de agrado pues habla de evolución cultural.

Las dinámicas del turismo plantean un juego de centro y periferia. Por un lado como una actividad recreativa moviliza todo un ordenamiento dado para el lujo del visitante, personas de países del primer mundo que si bien buscan una experiencia “distinta” o “auténtica” preparan la complacencia de sus necesidades previamente mediante el pago a una agencia etc. en este punto, el hacer llegar la oferta al consumidor, la creación del lugar- en el sentido de pertenecer a los destinos deseables- entra en dinámicas de reconocimiento, legitimación y titulación por parte de las instituciones u organizaciones dedicadas a ello como es el caso de la Unesco, encargada de decretar el patrimonio de la humanidad, lo que debe conservarse y lo que vale la pena visitar y consumir: como experiencia o como signo (Borras, 2004). En este afán, la dirigencia local ha ostentado el auto otorgado título de capital del bordado aún sin ser nombrado oficialmente como tal.

Estos esfuerzos en apariencia bien intencionados, pero talvez mal direccionados han surtido efectos complejos que en este trabajo no se abarcan completamente, lo que sí se debe considerar es la autonomía que la ley colombiana (aunque reconociendo su compromiso con la institución internacional antes nombrada) otorga a estos procesos del patrimonio y que no ha sido empoderada; En el texto *Política para la gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural*, de Mincultura (Gobierno e Colombia) Dice en la pagina 231:

“ Todas las manifestaciones culturales y los bienes a los que se les atribuyan un “especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico” se constituyen, entonces, como patrimonio cultural de la nación, reconociéndoles así un valor patrimonial que no requiere

ser catalogado o registrado como tal para ser reconocido, pues son las mismas comunidades las que lo otorgan'. Según esto, los esfuerzos por consolidar, desarrollar o enriquecer el bordado han sido encausados inductivamente en el sentido en que se trata por muchos medios la proyección de Cartago mediante diferentes estrategias publicitarias mientras el cultivo interno del patrimonio cultural a nivel local y comunitario escatima en sus inversiones. Se debe reconocer que los esfuerzos no han sido menores, pero encausados más a la consolidación de una vocación comercial y turística que a la de bordadores.

## **Laboratorio de bordado: hacia una estética decolonial del bordado cartagüeño.**

### **¿Por qué hacer trabajo de campo?**

“ Todo conocimiento es inacabado y variable y queda sujeto, por lo mismo al razonamiento dialéctico; nace de la ignorancia, en un esfuerzo por reducirla ” Orlando Fals Borda<sup>11</sup>

El propósito de investigar es acercarse al conocimiento. Entendiendo éste como una construcción social, incorpora la pregunta motivadora planteada al inicio, puesto que contiene cuestiones que no solo conciernen al campo del arte sino también de la sociología. Aunque la intención no es obtener datos o conclusiones de carácter científico, se considera importante una comunicación cercana con la comunidad de referencia. Por ello tomó como referente teórico al estudioso colombiano Orlando Fals Borda quien agrupó en el libro “Participación popular: retos del futuro” sus conclusiones sobre el *congreso mundial de convergencia participativa en conocimiento espacio y tiempo* en una serie de premisas que sintetizan cada ponencia y de las cuales se toman algunas como guía para acercarse a unas experiencias nuevas en esta investigación. También se reconoció pertinente el acercamiento a la comunidad tomando en consideración experiencias como las de investigadores que trabajan en ese campo, principalmente, con la intención de desarrollar procesos y acciones que afectaran directamente a una realidad socio económica. De aquellas experiencias se encontró:

- El *quiebre de la asimetría*. Esto es asumir un “compromiso existencial” para lograr una relación horizontal *sujeto/sujeto* atendiendo a una dimensión espiritual en la investigación, mirando hacia el interior para evitar procedimientos deshonestos, este compromiso existencial sería un faro ideológico para la discusión y construcción de un contrapoder o “poder popular”. (Borda, Participacion popular: retos del futuro , 1998, pág. 172)

-La investigación participativa (...) no busca justificar el conocimiento a través de una acumulación abstracta y universalmente válida de datos, sino por el buen juicio o sabiduría práctica para entender lo específico, lo coyuntural y lo concreto. Por lo tanto, los métodos usados deben idearse en el contexto. (Borda, Participacion popular: retos del futuro , 1998, pág. 179)

-Hacer investigación participativa es aceptar que toda investigación sea interacción comunicante, en la que ocurre un proceso de diálogo de aprendizaje mutuo y de mutua confianza entre el investigador y el investigado. (...) Y el investigador, como parte de la realidad investigada, se convierte en actor comprometido que debe a su vez analizarse y ser analizado. (Borda, Participacion popular: retos del futuro , 1998, págs. 176-177)

---

<sup>11</sup> POR LA PRAXIS: EL PROBLEMA DE CÓMO INVESTIGAR LA REALIDAD PARA TRANSFORMARLA. Tomado de: Fals Borda, Orlando. (1978). El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis. Colombia: Tercer Mundo. Fuente: <https://repository.usc.edu.co>

-Articular un *ethos alterno* para hacer frente a las actuales tendencias homogenizantes del mundo. (Borda, Participación popular: retos del futuro , 1998, pág. 177)

### ¿Por qué “estética decolonial”?

“Hace falta concebir de manera decolonial no solo los procesos y productos que el sentido común acepta como arte, sino también explorar el sentido de aquellos procesos y productos que el sentido común llama estética”. (Mignolo, Estéticas decoloniales, 2012)

En un primer momento la perspectiva decolonial supone una afiliación ideológica, al ser una corriente con adelantos teóricos y un corpus enriquecido desde la sociología y la filosofía principalmente, pero la inclinación por esta y no otra perspectiva es el producto de la búsqueda por una herramienta epistemológica que ofreciera un punto de partida para enfrentar un tema complejo que si bien está directamente relacionado con el campo del arte, es atravesado por variables sociales, históricas, económicas y políticas, que, por sus particularidades, se consideró no son enfocadas por corrientes como la posmodernidad, enunciada por Lyotard como centrada en “el saber en la sociedad contemporánea más desarrollada” ni el espíritu con el que aborda las instituciones existentes (Lyotard, 1987); o la alter modernidad con su desterritorialización del sujeto y la afirmación radical de “UNA cultura(...)”<sup>12</sup> que no toman en consideración algunos de los móviles de esta investigación en un sentido en el que permitieran plantear una perspectiva situada, como lo es este asunto eminentemente local. La desobediencia tiene que ser una opción.

Después de la revisión bibliografía y de archivo, visité una manufactura de la ciudad donde el propietario y administrador me enseñó el proceso de producción, también aportó su versión a cerca de las quejas constantes sobre el pago de las labores abriendo sus libros de contabilidad para explicar detalladamente el cómo y porqué; en el recorrido que hice por la fábrica, llegué a un puesto de trabajo donde una mujer desarmaba partes de prendas ya terminadas, ante mi cuestionamiento de aquello que consideré un despropósito, la respuesta fue “esa sección no iba ahí, casi no se nota, pero estéticamente es feo” después disertó sobre la perfección que procuraba en sus productos, acompañado de demostraciones que incluían tirones que demostraban la firmeza de las costuras y principalmente los reverses que las bordadoras tenían que lograr para ajustarse al “estándar estético” de su fábrica, yo llevé un bordado que le expuse para su juzgamiento, y efectivamente estaba lejos de complacer su afición por el preciosismo; este aspecto coercitivo pasa a ser un foco importante del ejercicio de desobediencia epistémica y estética a emprender durante el desarrollo del laboratorio pues previo a su identificación mediante el dialogo con bordadoras se constata su existencia positiva dentro de la producción comercial de bordados.

---

<sup>12</sup> Altermodern-Triennial Tate 2009. Nicolas Bourriaud Disponible en <https://esferapublica.org/nfblog/manifiesto-altermoderno/>.



Para la sistematización de experiencias, se emplean dos metodologías: el laboratorio como espacio de interacción comunicante para dibujar una metodología de creación y una posterior sistematización utilizando la propuesta de Oscar Jara <sup>13</sup> con algunas modificaciones, para determinar la acción concreta a tomar: el ethos alterno a articular frente a cada condición.

Laboratorio de bordado. Hacia una estética decolonial del bordado cartagüense

Reconstrucción:	Condición histórico estructural:	Opción:	Creación:
Descripción del momento vivido. (diario de campo)	Características del gusto, la sensibilidad o el conocimiento, atribuibles a la colonialidad del poder.	Propuesta de variación sobre la característica identificada. Dislocación, remix, oposición, experimentación	Aplicación práctica de la opción
7/sep. /2019. Este día sería la primera sesión del laboratorio. Asistieron 4 mujeres adultas atraídas por el cartel con el que anuncié el taller. Nos entrevistamos, compartimos información personal, sobre actividades creativas que habíamos practicado o las	Las personas no suelen disponer de tiempo para actividades de ocio o aprendizajes no productivos que estimulen la sensibilidad principalmente porque realizan trabajo doméstico en sus casas.	El taller se realiza un día a la semana con la mayoría y se graba con el fin de compartir el contenido con las demás y tener entrevistas con ellas de forma individual.	Con estos acuerdos se cierra la primera sesión quedando programada la siguiente para diez días después. Cada una llevaría una tela con ejercicios de puntada y pensar sobre el tema a tratar




<sup>13</sup> La sistematización, una nueva mirada a nuestras prácticas. Pag 31. Disponible en <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/libros/libros-000068.pdf> el método consta de cinco pasos (El punto de partida, Las preguntas iniciales, Recuperación del proceso vivido, La reflexión de fondo, Los puntos de llegada) para la evaluación y análisis crítico de la experiencia, dando como resultado un conocimiento que aporte a mejorar la práctica.

<p>expectativas sobre el taller. Se llegó a un acuerdo sobre el contenido del taller: pintura y bordado, y los motivos a explorar: casa y retrato. Se distribuyó tela e hilo para hacer un dechado donde se practicarías algunas puntadas que se vieron.</p>			
<p>17/sept Había un encuentro programado; cuarenta minutos después de la hora no habían llegado y no iban a hacerlo. Yo visite a dos de ellas solo para aclarar que definitivamente no iban a asistir. Ya me había cuestionado la viabilidad, la relevancia del ejercicio (¿Por qué no hacerlo únicamente sobre mí mismo?) o como sería posible.</p>	<p>Identifico un idealismo ingenuo en mi pretensión de generar un interés novedoso hacia el bordado entre personas que se acercaban a la invitación con expectativas diversas, y que poco coincidían con las mías, en términos generales. Lo veía como algo por iniciar, pero el orden lógico con el</p>	<p>Aunque ya pensaba que el camino iba ser la introspección, para evitarme problemas más grandes, la llegada de Yaneth me permitió ver de nuevo la posibilidad de entablar un dialogo, por lo tanto la alternativa fue aceptar la nueva realidad, integrarse a ella y prever sus posibilidades en tanto experiencia vital y estética; frente a una perspectiva asimétrica que, incluso con los importantes intentos de apertura al diálogo y la horizontalidad, el taller hubiese sido de</p>	<p>Se programaron reuniones semanales para pintar, bordar y hablar, simultáneamente. Yo preparaba clases de pintura y Yaneth acomodaba su horario para recibirme.</p> 

<p>Cuando ya estaba decidido a irme y cambiar el rumbo de la experiencia, buscarla en otra forma o lugar, llegó Yaneth -bordadora hace 30 años, lo hace intermitentemente- y decidimos hacer el laboratorio intercambiando mis saberes en pintura con su conocimiento en varias técnicas de bordado.</p>	<p>que lo arme en mi mente no sucedió en la experiencia. Aquí veo un presupuesto, el de la razón instrumental al servicio de una producción basado en cálculos a futuro, a conveniencia.</p>	<p>asistentes y convocante, con la nueva circunstancia, pasaba a ser un dialogo simétrico entre dos sujetos.</p>	
<p>24/sep Dia de encuentro con Yaneth, se esperaba que fuera de pintura principalmente, mientras tanto hablar alrededor de los gustos y el bordado en general; entre otras cosas, afirmó llevar bordando 30 años. También hablamos de nuestras familias.</p>	<p>Teo estética, arte religioso principalmente como referente artístico. Ego estético: el bordado, una técnica artística, realizada en el marco de la artesanía para consumo de moda. Sobre la pintura, toda su atención se centra en la</p>	<p>Mirar referentes nuevos ayuda a correr los cercos de la imaginación, por ejemplo, conocer obras rupestres, precolombinas o abstractas. Pensar en el bordado como una pintura-en tanto es color-. Como una potencia creativa en vez de pintar/bordar/reproducir la imagen ideal de un objeto, persona o figura ornamental</p>	<p>El ejercicio iba a ser autorretrato en pintura. Experimentación partiendo de algunos datos básicos de los materiales. Por mi parte, inicié un boceto para retratar en bordado a Yaneth. Un diseño estilizado para el que elegimos algunas tramas/puntadas, y el color negro, muy poco común en los encargos.</p>



<p>Su conocimiento del arte ha llegado por la vía de la religión o del bordado; del arte moderno, su concepto es como de algo lejano e incomprensible (cuando lo decía sus gestos expresaban la confianza de decir algo que muchos otros piensan) pero que podía costar mucho dinero. Yaneth no tiene puntadas preferidas, recuerda lo que más se bordaba hace años y lo actual, pero eso no importa mucho; los colores, en cambio es mejor cuando son vivos y variados, aunque el favorito sea el negro, no me esperaba esa respuesta.</p>	<p>apariciencia del resultado, primacía de la vista y la figuración o goce visual. El arte parece aun revestido de un aura de extrañeza y exclusión.</p>	<p>previamente dibujada en la tela.</p>	
<p>8 de octubre. Primero hablamos de las dificultades</p>	<p>La preocupación económica estará presente</p>	<p>La opción de vender algunas piezas fue incluida como primera solución al</p>	

<p>laborales en general, tener que desplazarse 3 horas en bus para ver un médico especialista; había que reclamar unos exámenes en Pereira, yo iría por ellos al día siguiente. Estuvimos observando imágenes de ‘‘La gramática del arte’’<sup>14</sup> ya que tenía acceso a la amplia galería de imágenes que componen el libro. La ilustración de una cinta que se plegaba sobre si misma formando líneas y espacios entre los pliegues, sus tramas nos parecieron idénticas a las puntadas que ella realizaba. elegimos ese diseño para ensayar puntadas. Propuse una pregunta ¿Qué es</p>	<p>desde este momento entre los factores condicionantes de la c ya que junto con el factor tiempo, enmarcan el quehacer cotidiano. La visualidad es preponderante en las experiencias estéticas, en ello se basan las demás apreciaciones al ser el medio de difusión de información por antonomasia. Las figuras religiosas si bien suelen ser tridimensional es no se pueden tocar y permanecen en pedestales que los enmarcan como cuadros, asimismo es a través de pantallas o ilustraciones como las imágenes del</p>	<p>problema de la informalidad laboral: asumir la producción total; sobre la creación concluimos que sería n también prendas de vestir, pero tendríamos que proponer maneras de integrar las ideas. Primero determinamos el diseño a realizar, este sería una traducción del nudo de origen africano a 3 putadas que estudiaríamos. Hasta este punto nuestra metodología lucía sui generis por algunos aspectos como partir de un dialogo consciente entre culturas, considerar aspectos comunes y apropiarse de ese significado para iniciar la labor; de bordado por encargo a obra en coautoría.</p>	<div data-bbox="1036 195 1360 520" data-label="Image"> </div> <p><i>Ilustración 18 El nudo como símbolo ancestral. (Beljon, 1993)</i></p> <p>Cada segmento del diseño fue visualizado para llevar una puntada distinta acorde al criterio de Yaneth. En este caso dividimos tareas en función de un fin acordado. El ejercicio servirá como estudio para mí como aprendiz y como exploración de nuevas dinámicas de trabajo con Yaneth: trabajar movidos por un interés en el aprendizaje, sin una mediación fundamental del factor dinero, colaboración en todo el proceso de concepción y ejecución de la obra.</p>
--	--	---	---

<sup>14</sup> “Gramática del arte”. JJ Beljon Celeste Ediciones, C 1993.

<p>lo bonito? Su respuesta se refirió desde el inicio a lo agradable de ver y añadió: “ la naturaleza es lo único bonito que hay. Lo que hizo Dios”. Del bordado lo que más le gusta es la técnica en sí, no los motivos. Si aprendiera más técnicas sería para poder complacer las exigencias del empleador.</p> <p>Observamos la figura 98 del libro, era un encaje sobre el que especulamos a rededor de la técnica. Al mirar dibujos o ilustraciones, fija su atención en representaciones de vegetación, que estén ejecutadas con virtuosismo, eso es lo que le parece bello. Discutimos sobre lo natural y lo humano</p>	<p>arte llegan al imaginario, las sensaciones táctiles, olfativas, gustativas y espaciales deben ser traducidas a partir de imágenes visuales.</p>		
--	--	--	--

(cultural) en cada dibujo.			
<p>28 de noviembre. Día de taller. Tuve la oportunidad de ver bordar a Yaneth, ensayar con el diseño las instrucciones y el ejemplo, mediado por la conversación; esta giró en torno a las protestas que se vivían por esos días en todo el país, sus causas, sus consignas, nuestras opiniones o experiencias en torno al tema, se podría resumir en un intercambio de relatos sobre como pensábamos la desigualdad social, la política en nuestras vidas. Las puntadas son: pata de cabra o puntada</p>	<p>El repertorio de puntadas y modelos está sujeto a la demanda, no hay tiempos estipulados para entregar labores, pero la siguiente semana estará ocupada con citas médicas y Yaneth espera producir sus viáticos con el bordado por lo que ha de trabajar arduamente todos los días siguientes. “El contexto colonial se caracteriza por la dicotomía que inflige al mundo”<sup>16</sup> al mismo tiempo, como diría Mairowitz (Mairowitz, 2018), se da una situación</p>	<p>La coautoría se presenta como una manera lúdica de activar la creatividad y aporta una discusión, de la cual se espera deje ver nuestras subjetividades. El color para Yaneth es atractivo al bordar, pero su color preferido es el negro. Usualmente el color de los bordados es provinciano<sup>17</sup> no los colores están presentes en un contexto multidimensional en el que, por ejemplo, representan ideas o grupos de personas, entre otras connotaciones del color. En este caso el color cumple una función ornamental de cubrir unos espacios buscando una relación “armónica” entre ellos y en la medida en que el color cubre</p>	 <p><i>Dibujo en sesgo sobre papel para estudiar la técnica</i></p>  <p><i>Labor del día de Yaneth. Esa pieza reúne 3 puntadas distintas: pata de cabra, pinos, arañas.</i></p>

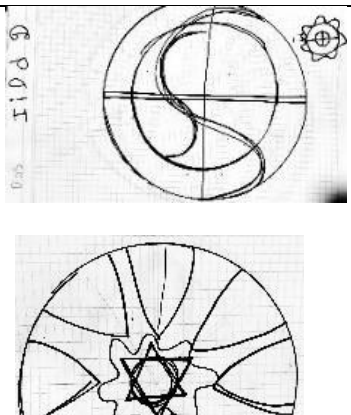
<sup>16</sup> F. Fanon *los condenados de la tierra*. 1961 fondo de cultura económica. México 2018 P. 47

<sup>17</sup> Beatriz Gonzales *La persistencia de color* 2003 Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.


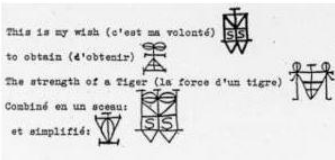
<p>de bruja<sup>15</sup>, malla, ajedrez, pino, fueron explicadas y demostradas, luego practicadas en el diseño. Estas puntadas son las más usadas por Yaneth ya que es el tipo de trabajo que recibe hace un tiempo. Alrededor de 2008 una tendencia tomó relevancia y fue adoptada por muchas talleristas. Mientras bordábamos, tejíamos relatos políticos, ella pensaba en ese momento que el mundo era un lugar determinado primero por Dios y luego por dicotomías permanentes: ricos-pobres, vida-muerte, cielo-infierno, el bien y el mal, quien manda y</p>	<p>clásica en las relaciones de dominación: el oprimido se ve así mismo desde la perspectiva del opresor. Por mi parte, mantenía la sensación de tener que expresar mi punto de vista por considerarlo más correcto mezclado con el sentimiento mesiánico de quien profetiza la solución para un problema. En contraste con tal idea, se oponían actitudes y principios pedagógicos, noto que pienso a través de conceptos aprendidos que a veces simplifican los fenómenos dándoles forma de</p>	<p>la pieza se considera terminada, pero en la elección del color, aflora una transgresión de la costumbre: la jovialidad e histrionismo tropical pasa a ser contraste de tramas y textura de línea negra. Hay un giro al darle privilegio a la creación de contornos frente a la de llenar espacios, JJ.Beljon le otorga potencialidades en la expresión emocional siendo como un signo de exclamación, también apunta que en el trabajo de taller tradicionalmente (como el caso de los vitrales) los contornos nunca son tarea de subalternos, esta idea afianza nuestra intuición sobre el uso de la técnica de brujas, la menos tradicional entre las más practicadas cuya principal característica es la presencia de línea en el diseño.</p>	 <p><i>Bordado en proceso aun sujeto al dibujo en papel</i></p>  <p><i>versión negro.</i></p> <p>Como estrategias de desprendimiento surgió la idea de un atuendo asexual para el que realice esta pequeña pieza. No obstante, al no encontrar un punto de encuentro entre el tema y el ejercicio que llevaba con Yaneth, desistí.</p> 
---	---	---	--

<sup>15</sup> Una de las puntadas características del bordado que surgió de la imitación de brujas, técnica popularizada en la ciudad de Brujas (Bélgica) alrededor del

<p>quien obedece. Nunca ha protestado porque considera que las cosas no cambian y solo queda encomendarse con fe al espíritu; yo pensaba que el mundo estaba determinado por su historia y por los poderes en disputa. Yo he querido creer que el mundo se puede transformar con nuestras acciones. Fue un debate corto, de algunas replicas sin ambición de llegar a un consenso, pero trayendo la idea de protesta a nuestro momento, recordé la inconformidad que nos tenía reunidos y la respuesta que estábamos tratando de proponer, y en eso estuvimos de acuerdo, el</p>	<p>comprensión, pero no lo es, aunque igual funciona para guiar las metodologías. Abandonar la necesidad de reclamar autoría no fue un obstáculo para ninguno.</p>		
--	--	--	--


<p>régimen laboral que habitamos es injusto con la mayoría de las personas, quienes producen tanto objetos como significados</p> <p>El ritmo es fundamental, integra en sinestesia la vista, el tacto y el sentido musical, para calcular la distancia entre cada punto, la velocidad precisa, la cantidad de hilo a enhebrar, los remates que deben quedar ocultos a la vista, pero en su realización prima el tacto: hacer y verificar los nudos ocultos dentro del sesgo.</p>			
<p>En los primeros días de diciembre, Yaneth fue contratada para cuidar de un enfermo, ella decidió ese trabajo por tener</p>	<p>En primer lugar, hay una disrupción del cronograma del proyecto: Yaneth no seguirá bordando ni reuniéndose</p>	<p>Se podría llamar giro circunstancial, a la forma que tomó el ejercicio: Volvía a ser un colectivo, no habría reuniones de grupo, la situación me obligaba a ser un mediador- lo que</p>	



<p>la oportunidad de recibir un pago fijo y estable por algunas semanas. Entonces hicimos un diseño con una técnica para hacer monogramas, basado en la palabra Dios, su principal aliciente creativo, yo lo cosería en sesgo y ella lo bordaría inconstantemente en sus momentos de descanso; ella me comunica esta situación cuando yo estaba hablando con Aleyda, una modista madre de un amigo, para confeccionar las prendas, al contarle sobre el proyecto y saber de su interés en el intercambio de saberes y la lúdica de la metodología, decidimos hacer</p>	<p>por un tiempo indefinido. La investigación está supeditada a las realidades y no al revés. Es llamativo el que sea preferible una variedad de oficios antes que el bordado gracias a su depreciación; también lo es el que bordar por ocio o una motivación existencial o la que fuere en este caso, no va de la mano con la comodidad, sí con un deseo por ello, un sentimiento de búsqueda, la necesidad de catarsis, meditación o alquimia emocional. También se deja ver la dificultad económica que se opone a las reuniones, es</p>	<p>reduce el campo de posibilidades que suponía la metodología de laboratorio y taller presencial-, pero amplió el espacio y la población de referencia: tres historias particulares repartidas en el centro/sur de la ciudad. La metodología pasaría a ser ‘‘El sigilo’’<sup>18</sup> como método de escritura y abstracción de ideas’’. Se trata de elegir una idea, oración, intención, o deseo, escribirlo y transformarlo en un monograma como punto de partida del diseño. Ahora, modista, bordadoras, dibujante trabajaríamos en colaboración para realizar la pieza de cada una</p>	 <p><i>Proceso de diseño ‘‘Dios’’</i></p> 
--	--	---	---

<sup>18</sup> ‘‘Sigils are monograms of thought’’ Austin Osmar Spare. The book of pleasure. Co-operative Printing Society Limited. London 1913. Disponible en: <https://hermetic.com/spare/pleasure>



<p>el ejercicio también. Conversé también con Luz Mary Figueroa, bordadora vecina de mi casa -con quien tengo un parentesco- se interesó en la propuesta y agendamos algunas tardes para reunirnos. El taller dio un giro interesante, ahora tenía contacto con tres personas distintas, en distintos lugares, conscientes de estar trabajando en conjunto, pero sin la necesidad de encontrarse físicamente, aunque era una posibilidad atractiva, pero las distancias, el acceso a medios de transporte y algunas dificultades físicas lo hacían poco viable</p>	<p>una frustración innegable y manifiesta.</p>		 <p><i>Proceso de Sigilos.</i> <i>A.O.Spare</i></p>
--	--	--	--

<p>21 de febrero. Hablando con Yaneth quien de nuevo estaba bordando, decidimos hacer una última pieza en coautoría, esta vez con la idea de realizar una prenda distinta, que quisiera conservar para sí, o regalar a su nieta, ella tenía algunas ideas sobre cómo debía ser así que emprendimos el diseño, la palabra elegida sería sol, pues es ineludible su presencia y efectos en la vida cotidiana, a veces nos despierta agradecimiento, a veces enojo, pero lo único fijo es su importancia para nuestra existencia; sol y dios, entidades indivisibles. El bordado Sol, sería un atuendo, blusa y pantalón corto. Yo elegiría el color de la tela</p>	<p>Sería la tercera pieza en coautoría y aun no logramos cambiar el soporte: una prenda que busca una funcionalidad utilitaria, pero con la sofisticación de estar bordada; aunque ha de tomar en cuenta los pliegues de significado que aporta la propuesta metodológica. Por mi parte, noto que el color negro suele ser un lugar común/cómodo, mientras que para Yaneth es muy raro el usarlo a pesar de ser su favorito. La existencia física de un lugar para almacenar y exhibir las piezas es, con</p>	<p>El diseño Sol, sería un tipo de ofrenda simbólica para el sol, también la oportunidad de experimentar con una prenda ligera y fresca, con aire juvenil, pero con apariencia iconografía nativa originaria/inventada, que no tiene una relación directa con ningún arte prehispánico, pero los resultados que habíamos obtenido tenían ese componente que nos llenó de satisfacción en medio de lo azaroso de su hallazgo. Para sortear el dilema del almacén físico, buscamos exhibir los diseños y las ideas para vender “copias originales” por encargo, dado el caso, pero principalmente para tener un lugar donde depositar las obras que surjan de esta obra organizativa: algo en lo que ha devenido el ejercicio. Un mecanismo para generar experiencias y en últimas, objetos.</p>	<div data-bbox="1015 186 1323 598">  </div> <p><i>Proceso de abstracción para el bordado Sol.</i></p> <div data-bbox="1015 714 1274 1186">  </div> <p>Pieza bordada para integrar al vestido</p>
--	---	--	---

<p>y Yaneth los colores del hilo, también su ejecución. Cuando bocetamos este bordado, también decidimos que debíamos exponer todas las prendas en una plataforma online, con el fin de poderlo hacer sin pagar y con la idea de una intensificación en ese escenario como lugar de encuentro en el tiempo que durara la pandemia y los confinamientos que conlleva. Los bordados irían en una cuenta de Instagram. Hablamos de los posibles nombres, coincidíamos en que lo más característico de nuestros bordados era su diseño, la manera en que apropiamos la técnica, la lúdica</p>	<p>frecuencia, visto como un requisito para comercializar; los almacenes se surten de numerosas prendas que exhiben una variedad de formas seductoras para el visitante, rangos de precio, y una suerte de estratificación de los diseños y puntadas: tradicionales (aplicación en paisajes bucólicos) elegantes (principalment e para hombre, con diseños monocromos y sutiles, geométricos o florales con un aire de refinamiento) juveniles (principalment e prendas en puntada de brujas de corte más ligero)</p>	<p>Si bien contiene los elementos de una producción para la venta: idea/materia prima, producción y distribución, su proceso es todo menos eficiente (en el sentido más capitalista del término).</p>	
---	---	---	--

creativa que aportaba el pensarlos como talismanes mágicos (según AOS), por lo tanto, el nombre elegido fue “‘Atávica” una palabra que representara la búsqueda interna y profunda que buscábamos en el ejercicio, pues el acuerdo era dar existencia textil a unos monogramas desconocidos al momento de decidir su finalidad, pero partiendo de palabras con significado persona.			
---	--	--	--

### Puntos de llegada

Durante todo el proceso hubo interacción entre Yaneth, Luz, Aleyda y yo. Los encuentros expuestos fueron los que incluían trabajo en conjunto, un intercambio de saberes más o menos enfocado, o concepción de obras en coautoría; también se consideraron las conversaciones alrededor de ideas sobre el arte, el sentimiento frente a objetos que invitan a la contemplación o a proponer una interpretación y sobre lo que motiva la creación de una obra con fin en sí misma. Por lo anterior no se debe entender que el taller se basó en esas ocasiones únicamente, sino que provienen de múltiples conversaciones y experiencias estéticas en torno al bordado, pues el bordar en compañía suele propiciar la conversación, un terreno sensible en el que gravitan las emociones, los prejuicios, los deseos, la espiritualidad, la contradicción. Cuando se emprende una obra cuyo deseo creador inicia con un “‘a ver que sale” los creativos entramos en acuerdo con una honestidad propia de quien se reconoce ignorante de sí mismo, cuando se realiza en grupo entra en crisis colectiva el egoísmo (no la

individualidad). y ¿para qué? En medio de la suicida auto explotación generada por la existencia mercantilizada que afrontamos, el apoyo mutuo es un fin en sí mismo para la vida humana. Aunque durante el proceso se encuentren, a veces para apoyarse y a veces para anularse mutuamente, las intenciones emergentes de los interlocutores, la obra es un dialogo de afectos con resonancia política que busca equilibrar un piso suspendido entre varios abismos, el piso común, un lugar múltiple a inventar constantemente.

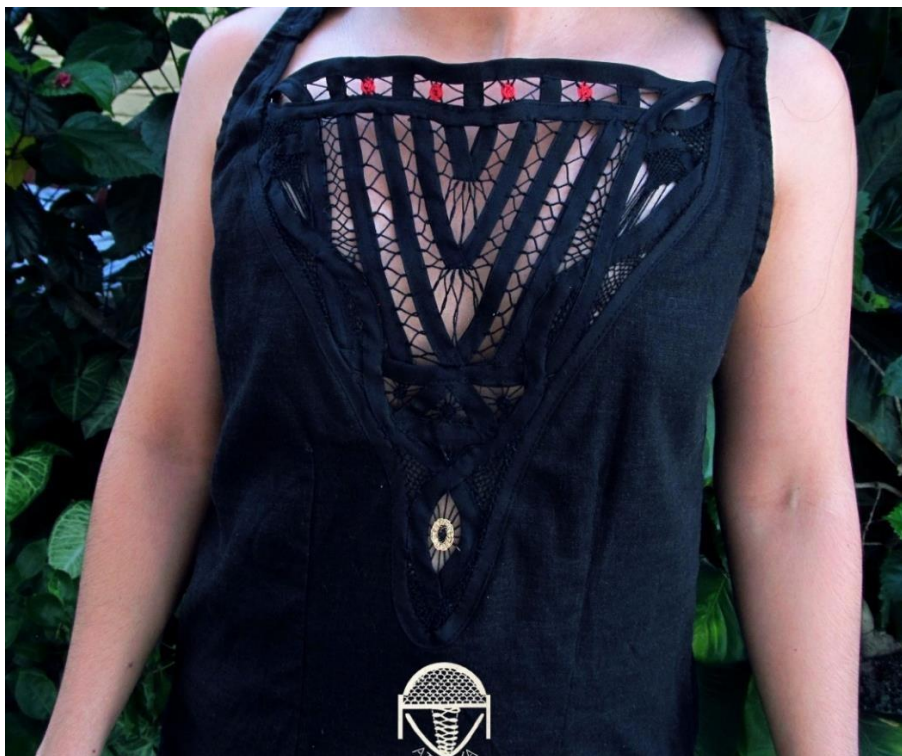
En general, las obras producto del taller reflejan una forma organizativa alrededor de la cual nuestras voluntades creativas generaron varios tipos de arte, cuya autoría se hace necesario tratar de ilustrar, mas no resulta obligatorio determinar, ya que en cada momento de su producción es posible detectar la incursión de lo estético, aunque sean momentos de la experiencia que no acostumbramos considerar estéticos. Con la intención de proponer esa lectura, las imágenes de las prendas irán al final de este capítulo. La imagen que sugiere Dewey para colegir el significado de los objetos estéticos, proyecta la relación de la obra y sus raíces profundas: *“Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones”* (Dewey, 1934, pág. 4). De igual modo refuerza la decisión de hacer objetos de uso, o de posible intercambio y en todo caso destinadas a la destrucción, su valor artístico no radica en su sacralización.

El formato utilizado para dar cuenta del proceso, busca mostrar lo más sintético posible los momentos significativos que tuvieron efectos tanto durante el proceso con el los objetos resultantes, con el fin de provocar una interpretación de ello. Sobre los detalles logísticos, los recorridos implicados y el tamaño del lugar de referencia, sería preciso más que explicar, dibujar la línea de nuestra producción; esta tendría que estar sobre un mapa de Cartago en el que también se pudiera escribir el tiempo para verlo en perspectiva, y aún, bajo el juicio de la razón instrumental<sup>19</sup>, sería incomprensible, o la idea proyectada, absurda, porque nuestro modo de hacer y relacionarnos, estuvo lejos de ser utilitariamente eficiente, entendido esto como el uso calculado de la capacidad física y organizativa para producir “x” cosa en una maquila. En cambio, se generaron procesos creativos, que individualmente constituyen la “experiencia”, en la cual - entendida con (Dewey, 1934, pág. 42) - “el flujo va de algo a algo”. En este caso, la pausa, la reflexión, el espacio referencial surgido espontáneamente, el no sometimiento a la actividad -como se somete uno en la vida cotidiana a habitar situaciones que poco tienen que ver con el deseo consciente o la intención- hicieron parte de las experiencias y teniendo en cuenta que fueron introducidas en el flujo normal de la experiencia de las bordadoras, causó que se tardara mucho tiempo cada trabajo en estar terminado y solo dos fueron comercializados.

---

<sup>19</sup> La razón instrumental es, ante todo, una relación entre fines y medios. Lo racional es lo útil y la utilidad adquiere su sentido desde la perspectiva dominante. Pag 711: *Lo público y lo privado*. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Clacso, 2014. Buenos aires

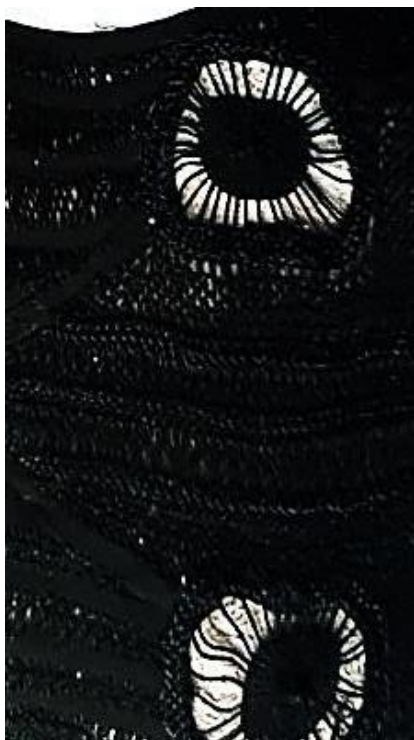
A continuación, adjunto imágenes y descripciones de seis blusas: objetos resultados de la práctica.



Fotografía1: Nudo.

Coautoría: Yaneth. Andrés, Aleyda.





Título: Partir.  
Coautoría: Luz, Andrés, Aleyda



Título: Paz.  
Coautoría: Aleyda, Andrés.



Título: Dios.  
Coautoría: Yaneth, Aleyda, Andres





Título:  
Coautoría: Yaneth, Andres, Aleyda.

Sol.

Concluido el ejercicio planeado surgen dos reflexiones fundamentales, la primera remite al título del taller, su origen mismo en las lecturas y propuestas ofrecidas por los estudios decoloniales, el ardor entusiasta de Fanon, la beligerancia. Sobre el carácter decolonial de las obras, se concluye que es un asunto irrelevante a este punto, si bien, diseñadas con la premisa de alcanzar ese ethos, las practicas sucedieron de forma inesperada y no obedecieron a ningún resultado previsto, no por falta de objetivos, o una ejecución incompleta de los dispositivos pensados, sino porque el contexto particular exigió una disposición abierta para construir sobre la marcha. Si son obras decoloniales o no, es un asunto de denominación y no tendría efectos -respecto a la validez- en lo que se desarrolló en conjunto como arte, practica estética, acto de contestación o de resistencia. De igual forma no es una búsqueda de las estéticas decoloniales agrupar con apelativos o apellidos a una serie de obras o artistas que se alisten en esa teoría, Mignolo mismo lo explica así: ‘‘el grado de consciencia del saberse colonizado y la ubicación en determinado espacio en la estructura de la modernidad serian elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y la geografía’’<sup>20</sup> lo siguiente a reconocerlas sería aprehenderlas, transformar el proceso propio mediante el planteamiento de nuevas preguntas, devenir medio y no productor/reproductor. Esta podría ser una debilidad del presente proyecto, ya que buscó desde sus inicios la intervención en un territorio marginalizado en diferentes sentidos que constituyen tal condición en cuyo radio conceptual se encuentra relacionado lo ‘‘popular’’ por ejemplo, que a su vez remite a lugares situados en la periferia creada por un urbanismo excluyente, por lo que el sitio es determinante, para la comunidad, y significativo al momento de desarrollar la investigación, pero toma la forma de una intervención desde lo externo, manteniendo la distancia frente a un ‘‘otro’’ creado. Ahora, es importante reconocer también que estamos frente a una situación de complejidad social, desde la perspectiva de clase adoptada es necesario propiciar una conversación amplia y critica sobre todo lo concerniente a las circunstancias que nos han traído hasta este punto; un ejercicio de empoderamiento de la voz como sujetos históricos, tiene que permitir hablar de las clases sociales en la construcción de la realidad alrededor de la cual se entabla este dialogo para que tome parte en el proceso creativo, entendiendo este como un aspecto que atraviesa la práctica de principio a fin y que no condiciona la obra final de forma explícita o literal, de tal modo que el ‘‘producto artístico’’ constituya un discurso y refleje la postura del creador, sino permitiéndole ser un vector en la construcción/expresión -acciones que se contienen mutuamente en tanto significan ‘‘acción y resultado’’ simultáneamente (Dewey, 1934, pág. 93).

La segunda reflexión obedece a la necesidad de auto reconocer la localización del ejercicio respecto a prácticas artísticas con preocupaciones sociales y estéticas con ecos en el presente trabajo. Para ello se trae a consideración la propuesta de Benjamin Jacanomijoy presentada en la exposición estéticas decoloniales cuya obra ‘‘pensadores de tierra y agua’’ recupera

---

<sup>20</sup> Esteticas decoloniales. Pagina 17. Walter Mignolo / Pedro Pablo Gomez. 2012.Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.

objetos como canoas y taburetes para resaltar la importancia que tienen estos elementos para la cultura inga por ser lugares de intercambio de saberes que se traen de distintos lugares de la vida, dice: “Decolonialidad sería para mí la búsqueda de la “propia historia” a través del arte de tejer la vida intercultural”. Su trabajo artístico se nutre directamente de las experiencias comunitarias en su territorio y cultura de origen (Inga), cultivando el “arte de contar la propia historia”, pues no es el único que ha afrontado la tarea de contar la historia Inga, pero sí quien busca hacerlo desde una perspectiva propia como contraste a otros relatos sobre ellos desde perspectivas foráneas que poco tienen que ver. Haciendo la necesaria diferenciación entre los casos, pues el relato que este trabajo revisó sobre el bordado no pertenece a una cultura ancestral, si encontramos resonancias en la necesidad de contar la historia desde un lugar distinto, desde dentro, agregando que en ocasiones la propia historia no se conoce aún, o los sujetos no se reconocen inmersos en la historia que habitan por lo que habría que contar-se la historia primero, para luego acometer la tejeduría de la interculturalidad.

Extrapolando lo que Sartre llama la tercera generación en el prefacio a los condenados de la tierra (Sartre, 1961) (la primera generación fue sometida al colonialismo, la segunda vio a sus padres trabajar bajo explotación, la tercera refleja la violencia colonial -ejercida a la primera- hacia su propia liberación), se podría decir que aquello va incluso más allá de la originalidad de sujetos contemporáneos inaugurando su liberación simbólica. Si bien considero que no se haría una obra “descolonizada”, como si de un territorio político se tratara, si es menester contemporáneo<sup>21</sup> considerar el problema de lo colonial para la persona creativa tomar sus decisiones y para propiciar una permanente crisis de valores respecto a lo hegemónico pues los significados sí representan un campo de tensión y no siempre se está atento para identificar nuestro lugar en esa realidad del lenguaje. Reconociéndose político, histórico, estético, quien crea objetos estéticos profundiza el estudio de su historia, aumenta su observación activa para identificar en las expresiones humanas su potencia transformadora y se reconoce como actor y artífice de esa transformación en la intersubjetividad; el ejercicio de la libertad no es un fenómeno transaccional, una maniobra, nadie lo puede hacer por otro.

---

<sup>21</sup> (...) Es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este (su tiempo) ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más eficaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. *¿Y qué es lo contemporáneo?* Página 44. Especulaciones y otros espectros. Pereira 2018

### El bordado como diálogo

“Cuando se llega a una coincidencia interdisciplinaria tan fecunda desde tendencias diferentes y desde diversas partes del mundo se está ante algo más que una moda arteramente difundida o una extrapolación arrebatada.”<sup>22</sup>

En tanto lenguaje, acción, expresión y trabajo, el bordado refleja realidades y participa de ellas. Reconocer no es aceptar. Hay que decir que actualmente en Cartago se ha mantenido al bordado replegado en el pasado para hacer funcionar la narrativa que lo sitúa como “tradición” cuidadosamente conservada, se afirma también su peligro de desaparecer, o se cree que su apoteosis artística sería un lugar entre las urnas de un museo, apenas unos centímetros más arriba del suelo que en las vitrinas de los almacenes -como es sabido, las momias y reliquias religiosas están más protegidas que los cuerpos vivientes en la calles. Este lugar en el pasado (tradición) está socialmente aceptado, al punto de que las propuestas más recientes hablan de un “relevo generacional” mediante el que se busca que niños y jóvenes reciban las técnicas, modos de hacer y entender tal acervo identitario previamente heredado de la, así llamada, “Madre Patria” España. Dicho esto, me permito afirmar que bordar en Cartago implica una conversación, activa o pasiva, con la historia; asimismo, bordar desde Cartago invita a dialogar con realidades situadas en diversos lugares de la geografía y la política mundial, pues ha cobrado distintos significados y roles en cada situación. Por tanto, busco exponer algunos lazos que he podido tejer entre concepciones y abordajes propuestos por bordadores en tres lugares distintos: México, Chile y Colombia, mediante un rasgo común, a saber, el carácter vital que toma, por la carga poética que aflora al ser situado en contextos problemáticos en sentido político, cultural y emocional.

En el año 2019 me encontraba buscando maneras de utilizar la técnica que había heredado de mi madre cuando era niño, pero ahora era inevitable ligarla con todas las circunstancias que rodeaban este tema. Algunos amigos también compartían posiciones críticas relacionadas con la explotación laboral de sus madres o conocidas, especialmente las implicaciones que tiene sobre el cuerpo el esfuerzo prolongado de los ojos, manos y columna; partiendo de dicho interés, decidí hablar en profundidad con mi madre sobre la historia de las inquietudes que me invadían y la invité a bordar sobre ello. De este proceso surgieron dos piezas con profundo significado para ambos; no obstante, ella llevaba un tiempo sin bordar al no verse en la necesidad.

Sentí que había deudas personales respecto a la técnica, y entré en disputa con ella, avanzando hacia la búsqueda de un tipo de venganza histórica mediante su extrapolación en medios no textiles. De este intento surge una escultura en cemento y la obra *Desbordarse/desbordando*, un *performance* de mediana duración (cuatro horas) que en su momento significó una suerte de ritual psico mágico. Mas tarde inicié la realización de *Reveses y palimpsestos* con la investigación bibliográfica, de archivo, visita de campo y el taller *Hacia una estética decolonial del bordado cartagüeño*. Adicionalmente, en la segunda mitad del siguiente año

<sup>22</sup> Obra abierta. (Eco, 1985) Página 149. Planeta Agostini. 1985.

(2020) participé de un conversatorio con docentes investigadores de varios países, en ese encuentro conocí a Cristina Buendía, quien desarrollaba clases virtuales donde estudiaba los bordados mexicanos enmarcados etnográficamente, intentando reconocerlos en el contexto en que fueron desarrollados originalmente, para retomar elementos y adaptarlos a creaciones propias de los participantes.

En cada estilo se encuentran proyectados paisajes de la mente alucinada en los que escritura, color, divinidad, creación, saber, se integran. A parte de ver y participar en las clases, compartí los avances del proyecto y algunos ejercicios. En esa ocasión noté una necesidad común entre mi proyecto y las bordadoras de Faro Aragón (mujeres en su mayoría), ésta es, rescatar la actualidad del bordado y demás expresiones populares de la cultura que habitamos. Ahora bien, de algún modo, el haber conocido el caso de Cartago afianzó su interés y reveló más dimensiones de la importancia que tiene el conocer la propia historia artística, de modo que sea un referente para comprender, a su vez, la historia política y social, lo cual fortaleció la idea del bordado como un generador de intercambio de saberes. A la pregunta: ¿por qué bordado y no otra técnica?, las respuestas se cruzaban entre sí, sobre todo, al resaltar los momentos en que solía suceder la acción de bordar: escuchando algo, hablando consigo mismas, en colectividad, en medio de la conversación o la reflexión crítica, a veces interdisciplinar. Este flujo de momentos me llevó a integrar el bordado mexicano con las puntadas que yo conocía, pues nuestras situaciones coinciden en la necesidad de afirmar lo propio, mediante la convergencia con lo otro en ese espacio común y transgeneracional en que se convierte el bordado incluso desde la virtualidad.

A diferencia de Colombia, en México existe un bordado autóctono que sobrevivió a la Conquista y cuyos herederos naturales lo consideran elemento fundamental en el propósito de conservar sus culturas, incluso su vida misma, como es el caso del bordado istmeño, bordado de Nierika/huichol o Tenango, cada uno identificable con una región. El bordado ha estado presente en protestas por crímenes de Estado como la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa o encuentros feministas, donde participaban bordadoras que asistían al taller, por lo que tiene sentido que la clase que compartí se introdujera hablando de la arpillera. Esta técnica la conocí por ser utilizada por la gran Violeta Parra, quien bordó extensamente desde 1958 y expuso en Francia arpilleras y bordados sobre la vida campesina, así como denunció, en su singular estilo, el asesinato de conocidos suyos y las duras luchas campesinas en Chile. Pero la arpillera más conocida e impactante socialmente fue el bordado realizado en este mismo país durante la dictadura de Augusto Pinochet. En esta época se encontraron mujeres en proceso de superación de tragedias relacionadas con la dictadura, tales como, asesinatos, desapariciones, tortura, empobrecimiento, exilio, etcétera. De esta experiencia, me llama la atención que se expandió como un proyecto en contubernio con la Iglesia católica, pues el programa se coordinaba en conjunto con la llamada “Vicaría de la solidaridad”, a fin de gestionar procesos con participación de denunciantes de crímenes de Estado perpetrados contra sus allegados. Sin embargo, más que un movimiento de carácter religioso, la institución fue convertida por las arpilleras en instrumento de sus prácticas de

desobediencia civil, que consistía, en parte, en reunirse discretamente con el objeto de escribir (bordar) sus historias y difundirlas. Así, las arpilleras fueron bordadas como un diario personal, y luego como denuncias; es esta una experiencia revolucionaria de tal prolijidad, que se podría decir que mediante la arpillera fue contada la historia de la dictadura<sup>23</sup>. Este hecho histórico modifica de manera fundamental el oficio del bordado, repercutiendo en su desarrollo posterior. De esta guisa, la carga política que cualquier bordado pueda tener, debe ser un punto a considerar en su lectura.

Hoy día, sucede lo propio en Colombia, con proyectos de larga trayectoria, tales como la Unión de Costureros, liderado por Virgelina Chara, o iniciativas más recientes, como la Juntanza de Bordado, cuya plataforma de exposición por redes sociales ha logrado reunir bordadores de Colombia y diversas partes del mundo, con la intención de reflexionar y compartir sentires y pareceres en torno al objetivo común de la construcción democrática de la paz. Por otra parte, proyectos como Nutrir el vacío o el Dechado de Cartago, proponen lugares de enunciación que amplían los horizontes creativos y epistémicos del bordado. Por último, quisiera nombrar algunos colectivos que propician reflexiones con su hacer, como el Colectivo de mujeres entre puntadas y pomarrosas, Tejedoras del sol, La ciencia de tejer, Urdimbre violeta, Las guarichas, El ojo de la aguja. En las obras resultantes de los proyectos aquí nombrados se entreve el largo camino que da sentido y profundidad a cada una de ellas, pues cada una funciona como una mirada que revela maneras por explorar o multiplica las posibilidades hasta ahora contempladas.

---

<sup>23</sup> Así lo buscó demostrar una cronología recogida en la exposición “Periódico bordado” realizada en el año 2007. En el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. También se realizó un Documental, disponible en <https://youtu.be/aB7k4nudrKA>

## Bordado palimpsesto

*“Girar el sol, nudo florido, curva acuática, división de los árboles...la madera sutilmente imita al tejido, el tejido toma sus motivos de la tierra, uno se da cuenta que todo comunica”*  
Marker, Resnais<sup>24</sup>

*“(...) Nos dio un bordado que había hecho ella (La Comandanta Ramona) ...Me lo entregó y dijo que esperaba que ‘la otra campaña’ fuera como ese bordado. Eso es lo que tenemos que hacer”* Marcos<sup>25</sup>

*“La bandera de la carne que sangra”*<sup>26</sup> Rimbaud, Becker, Panero...

El tejido es la piel humana; Somos animales textiformes. Así como creamos nuestra apariencia con el vestido, con las palabras nos creamos un lugar en el olvido, pero antes, en la existencia.

El bordado deviene palimpsesto en múltiples formas. Un posible origen está en el tatuaje; más que el tejido, los tatuajes en culturas del mundo eran usados como protección simbólica, estatus social, cosmética; en una relación de belleza con poder, reúne varios aspectos en común respecto a su función social y mágica, como el que las prendas antiguas y contemporáneas se borden en los umbrales de la ropa: mangas, cuello, borde inferior, igual que en los tatuajes de brazaletes (fuerza-hacer) la cabeza (lugar del alma, del fuego) el rostro (la identidad), vientre/pubis (partenogénesis).

La historia pareciera que se teje indiferente de nuestra voluntad, toma la forma de situación dada, pues solo está a nuestra disposición cuando las líneas de hechos se tejen para tomar forma, escrita o narrada en la memoria. La contemporaneidad reúne al bordado y al tatuaje una vez más en la fabricación de la piel, como el tatuaje adorna o cubre cicatrices en la piel descocida, el bordado aparece donde hay heridas históricas que sanar. Aquí aparece una acción constitutiva: agregar material sobre un tejido o superficie existente; si hablamos del tejido como texto, el bordado llega como una sobreescritura superpuesta, una transparencia que no borra, sino que agrega una capa a modo de escritura nueva; un punto de cruz hoy día, tiene raíces bifurcadas cuya profundidad atraviesa mares de olvido hundiéndose hasta latitudes lejanas entre sí, al igual que las demás puntadas de todos los tiempos. Como en la poesía, el bordado de flores, aves, peces, no son intentos de aprehender el mundo natural. Obras como las mantas bordadas con letras que apelan a preguntas y afirmaciones, las que trazan un icono, un dibujo imaginario o abstracto, aventuran opiniones en tanto discurso, obras en tanto acción simbólica y escritura de los afectos en su sentido más amplio. Aunque sobra decir que las palabras son prestadas, tomaré prestadas las siguientes: “Cuando el hilar,

<sup>24</sup> *Las estatuas también mueren*. 1953 Chris Marker y Alain Resnais. Francia, disponible en: <https://youtu.be/IXIkzGWIafo>

<sup>25</sup> Parte del anuncio dado por el subcomandante Marcos tras la muerte de la comandanta Ramona. 2006 Chiapas. México. Tomado de <http://enlace Zapatista.ezln.org.mx/2006/01/08/>

<sup>26</sup> *Poesía completa*. Leopoldo María Panero. de Tua Blesa. Visor Libros. Madrid 2010



remendar, zurcir, coser, descoser, traspasa la metáfora, deviene en un acto de resistencia y de transformación<sup>27</sup> para agregar que el bordado, como el juego de palabras, es acción directa.

Las obras que agrego a continuación, en orden cronológico son producto de todo el trabajo, dan cuenta de los momentos por los que atravesé al realizarlo y las maneras en que los objetivos se alcanzaron o se transformaron contradiciendo los pre supuestos iniciales.

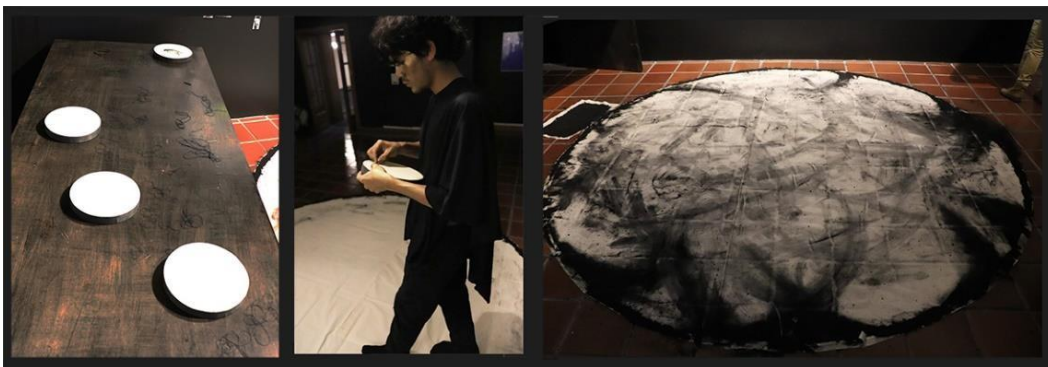


Gestación.  
Bordado sobre lino. Obra en coautoría con  
Aleyda Puerta Ardila (Madre) Dimensiones: 11  
x 11 cm



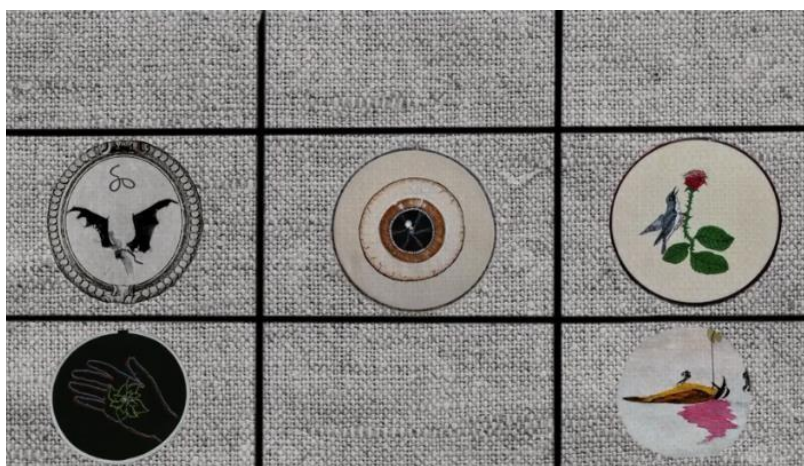
Casa de la infancia  
Bordado sobre lino.  
En coautoría con Aleyda Puerta (Madre)  
Dimensiones: 17 X 15 cm

<sup>27</sup> Folleto de exposición *Nutrir el vacío* Ana Milena Gómez. Cartago 2021.



El Museo de Arte de Pereira Como parte del proyecto Cuerpo:  
lencia. 2019. Y en el Encuentro de Artes Vivas en el Centro  
be/umh9XdI9SGM

Sobre un mar de identidades 2019  
Bordado sobre lienzo.  
Dimensiones 15.5 x 15.5 cm



Bordado sobre el plano.  
Video animado. 2019.  
Disponible en  
<https://youtu.be/6i1lyczEA>



Bordado Azteca.  
(inspirado en el diseño de  
códices aztecas) 2019.  
Bordado sobre lino (izq) y  
bordado sobre lienzo  
(der)  
Dimensiones 12x12 cm.



Las bordadoras y el espigador 2019  
Bordado sobre lino  
dimensiones 30 x 30 cm.



Retrato de Yaneth 2019  
 Sesgo templado en marco de  
 madera  
 dimensiones 50 x 49 cm



Cabezas Paracas.2020  
 Bordado sobre lino  
 Dimensiones 19.5 x 30 cm





Cartografía del "Bordado cartagüeño" el revés del mapa. 2020  
Bordado sobre lino templado en soporte giratorio



Anatomía de una matriz 2020  
Bordados ensamblados  
Dimensiones: 14 cm diámetro x 1 cm ancho





Rayo textil. 2020  
Sesgo e hilo  
dimensiones irregulares



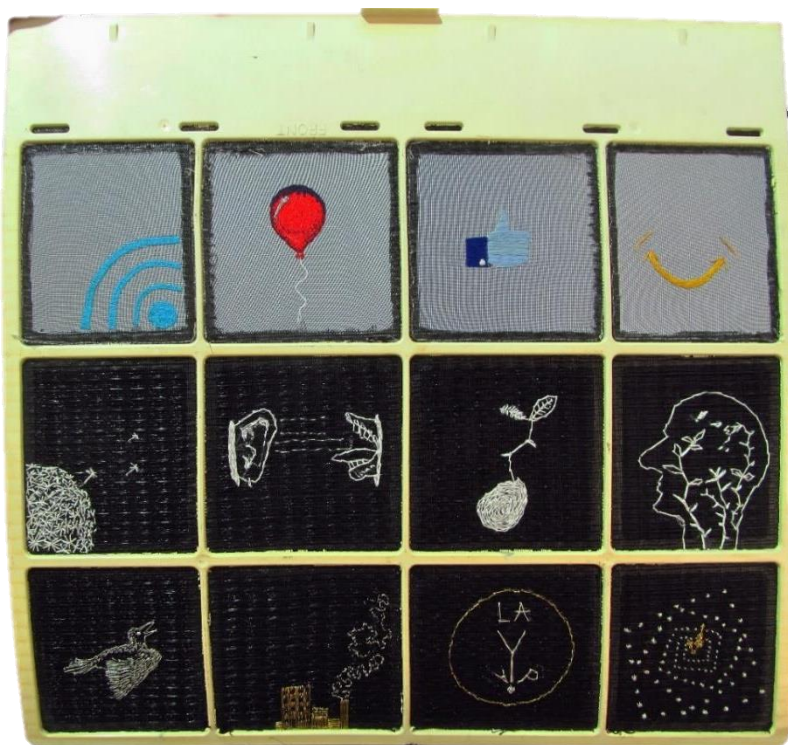
Trasnocho 2020  
Bordado sobre lino  
Dimensiones 12 x 12 cm



Ojo cansado 2020  
Bordado sobre lino  
Dimensiones 8.5 x 8.5



Mano de *damné* 2020  
Sesgo e hilo colgado en guadua.  
Dimensiones 26 x 53 cm



Cuatro levedades 2020  
Bordado sobre objeto encontrado.  
Dimensiones 40 x 41.5



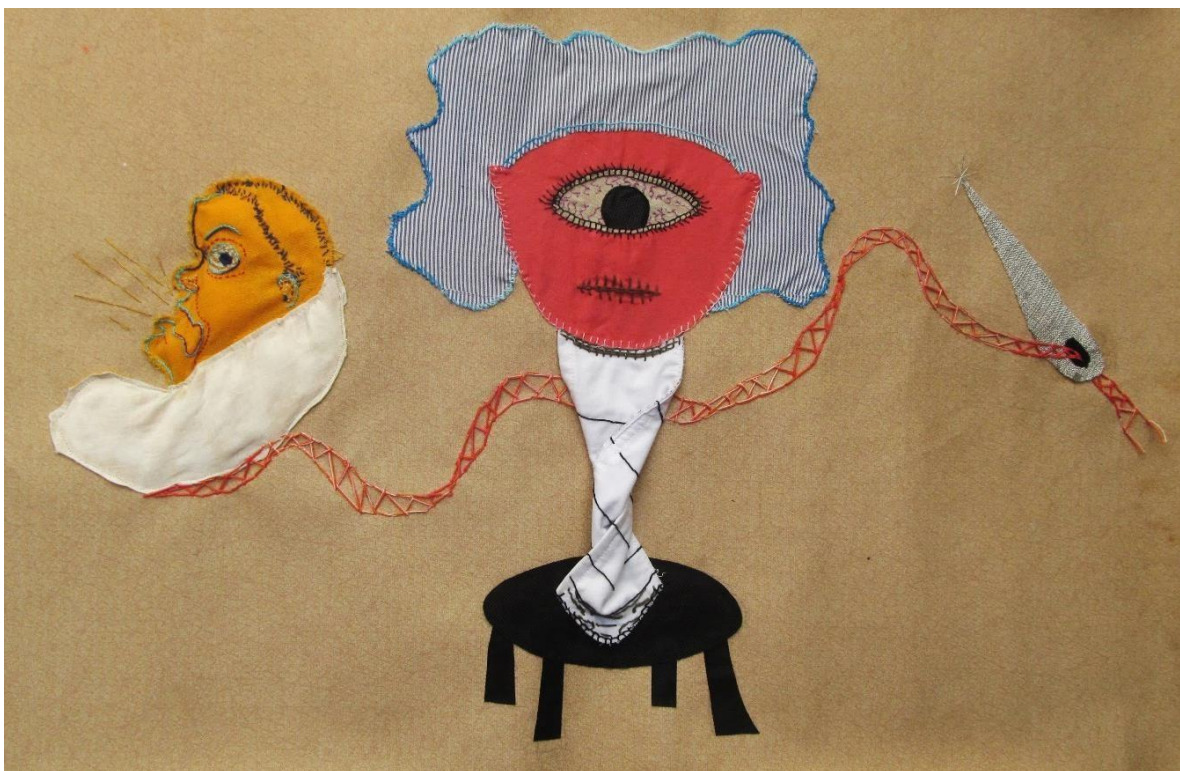


Reflejo en un lago a oscuras 2021  
Bordado sobre tela en marco colgante con acetato  
tornasolado  
Dimensiones: 23.5 x 18 cm

Desenganche 2021  
Bordado sobre lino ensamblado en caja  
de madera.  
Dimensiones: 12 x 32 x 7 cm



Tres bordadoras de vida, palabra y revolución 2021  
Bordado y arpillera sobre telas  
Dimensiones irregulares

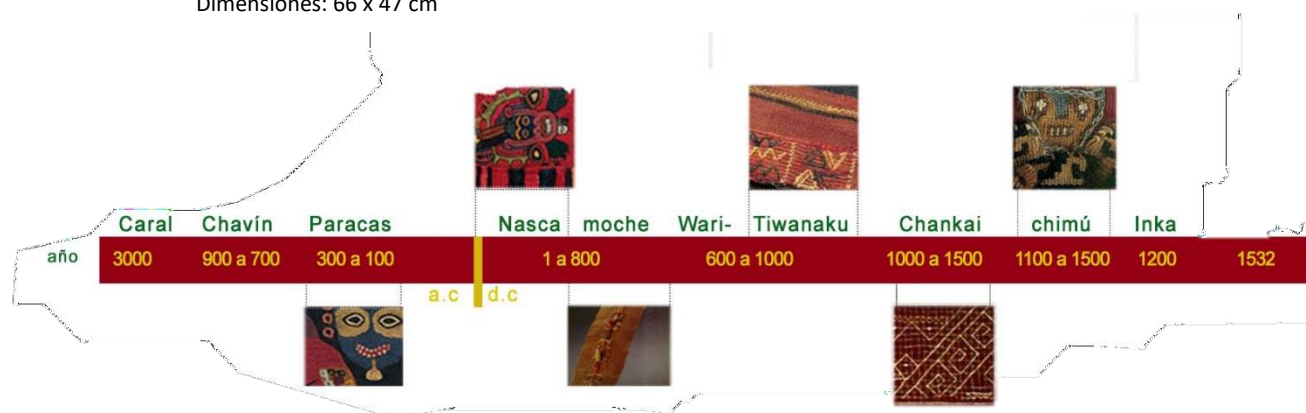


La noche de la arpillerista 2021  
Bordado y arpillerista sobre hule  
Dimensiones 54 x 82 cm

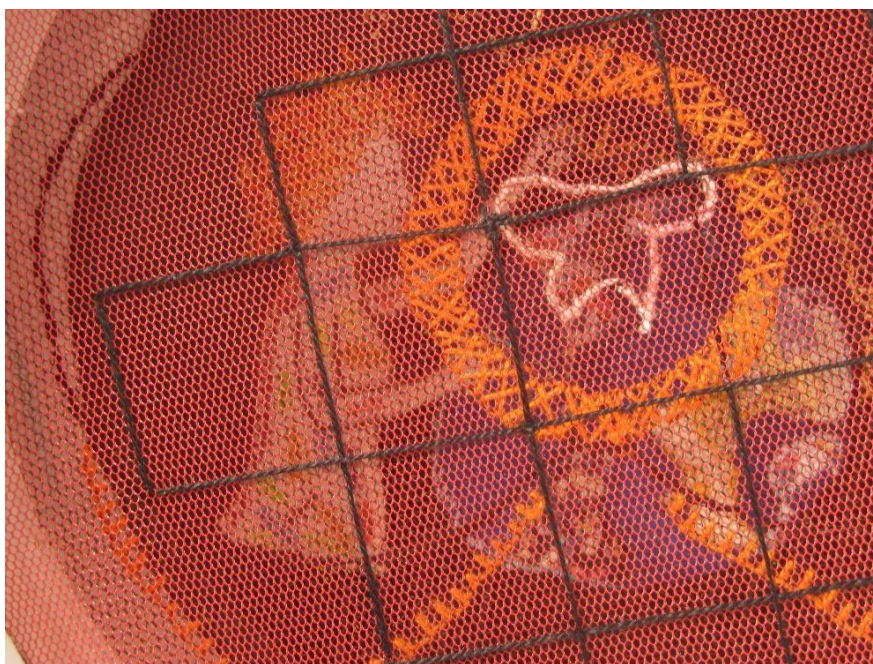




Aleph: La flor de la conversación 2021  
bordado y sesgo sobre lona sintética  
Dimensiones: 66 x 47 cm







Palimpsesto 2021  
Bordado sobre tela y tul ensamblado en cilindro de cartón  
Dimensiones: 21.3 cm diámetro x 25 cm profundidad

## Conclusiones

El asumir una perspectiva autodefinida como crítica busca principalmente propiciar un distanciamiento frente a la cuestión, evitando reducirla a una querella personal, también buscando extrapolar el componente autobiográfico y el sentimiento de pertenencia a un grupo social desde el que se pretende hablar, pero manteniendo una mirada subjetiva y enriquecida principalmente por las experiencias, una parte vivida por las circunstancias de base y otra por las experiencias buscadas y generadas con el fin de reunir elementos de análisis y construir criterios. Cabe reconocer la posibilidad y alta probabilidad de caer en contradicciones, no obstante, a través del estudio se ha intentado contextualizar las contradicciones teóricas cotejándolas con las intenciones y acciones surgidas de forma empírica en un esfuerzo por permitir un desarrollo lo más orgánico posible.

Escribir, bordar e investigar, como un todo, fue el reto más grande del proyecto. No considero necesario poner en términos de triunfo o fracaso los resultados, no obstante, sé que las transformaciones alcanzadas tanto en la obra como en mi mirada son notables, al igual que las experiencias colaborativas generadas constituyen vivencias disruptivas dentro de las cotidianidades individuales, por lo que la práctica conserva su validez en tanto creación artística y experimento investigativo. La exposición y la conversación sobre la lectura del trabajo con quienes participaron será una fase también muy relevante, pues entiendo este proyecto como un trabajo en proceso.

Que el patrimonio cultural en tejidos/textos, son mundos por descubrir, queda expresado en los constantes intentos por leerlos y entender cómo se trama lo que relatan y qué contienen. En un sentido práctico, es una tarea por hacer pues nuestro punto de vista está profundamente determinado por las bellas artes, materia que poco tiene que ver con el mundo de donde provienen los tejidos y bordados prehispánicos, objetos en cuyo origen no fueron concebidos como “arte” por lo tanto el conocimiento que guardan es tan importante como la existencia misma y reconocimiento de los descendientes directos de quienes los crearon.

Mirar el revés es una metáfora recurrente cuando de estudiar en profundidad un cierto hecho se trata, la lucha por la faz que se muestra es fundamental para el desarrollo de la historia que sigue, o sea el presente, que es: el futuro escribiéndose. Es por ello que existe una disputa constante alrededor de las narrativas y por eso hay que determinar sus lugares de enunciación, mirar el revés y agregar la escritura nueva. Un ejemplo es el libro *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán poma de Ayala (Ayala, 1615), un libro de crónicas desplazado del canon por su escritura entre gráfica y alfabética, además por sus descripciones gráficas y que buscaron retratar el mundo colonial, incluyendo los vejámenes cometidos bajo el dominio colonial por españoles como también en alianza con el gobierno Inca. Veamos esta imagen, el tejido wari de urdimbres discontinuas es un modo de hacer que permite la inclusión de múltiples fragmentos, así, una pieza previamente realizada debe de tener en su última línea una apertura que permita entrelazar el siguiente fragmento para continuar indefinidamente si se quiere. Con esto quiero decir que el relato sobre lo tradicional, el

patrimonio, etcétera, debe estar siempre susceptible de ser cuestionado, reordenado en nuevas lecturas y en una suerte de crisis constante para reivindicar su contemporaneidad.

Sobre el taller Hacia una estética decolonial del bordado cartagüense, concluyo que en la práctica, una estética decolonial sería un sentir renovado frente al bordar en el que cabe una intersubjetividad naciente entre bordadores de muchas latitudes, y que de alguna manera trabajan en procesos de transformación personal mediante el bordado de forma individual y grupal, de tal modo que la reflexión silenciosa se convierta en una conversación a viva voz o en silencio compartido, pero en todo caso, en comunión con otros semejantes, en la medida en que comparten espacios urbanos como el barrio, rurales como la vereda, o virtuales, a partir de los que se puede intuir el surgimiento de una “concientización” como diría Paulo Freire, y una potencial vocación política y activista que ha adquirido esta práctica, dando paso a una empresa hacia la que Fals borda impele en su libro “Ciencia propia y colonialismo intelectual” cuando cuestiona la tendencia a la importación de modelos europeos, específicamente de cooperativismo al constatar su ineficacia en nuestro medio, e invita a no caer en simples reformismos y medidas superficiales, sino buscar soluciones cada vez más radicales, y con radicales quiere decir, propias, desarrolladas en el corazón mismo de los territorios marginados (Borda, 1987)

Reconociendo el romanticismo que impera en aquellos postulados y, por lo tanto, el rigor filosófico y científico del que adolecen, su apelación a la razón práctica tiene gran valor en el contexto preciso de las bordadoras en Cartago y a pesar de haber basado su estudio en ejemplos acaecidos en el siglo XX principalmente, es innegable que la tarea está aún por hacer, como demuestra el tercer capítulo del presente trabajo. Sin pretender ser un científico en busca de esa “sociología de la liberación” quisiera no caer en la simple especulación sobre los juegos del lenguaje y ofrecer las reflexiones desarrolladas en este trabajo a toda persona que decida aventurar modelos de creación, producción o asociación que aporten pasos hacia el mejoramiento de la situación social y económica de los trabajadores del bordado en Cartago; sin chauvinismo ni triunfalismo condescendiente, debemos reconocer la existencia del acceso a la información y la posibilidad de dialogar con procesos adelantados en la geografía mundial para transformar realidades colectivamente; propongo un vistazo a la cooperativa Fernanda Toledo, una asociación de mujeres unidas por el feminismo y cuya organización vale la pena observar, en palabras de Melisa Ovejero, integrante de la cooperativa “Las bases que nos motivan y ordenan tienen que ver con el trabajo sin patrón”<sup>28</sup> una premisa que sostienen hace diez años y da frutos actualmente, optando por una economía de la organización colectiva para la supervivencia en comunidad al margen del “emprendedurismo”, que en el fondo promulga el sálvese quien pueda y la precarización laboral de la mano de la auto explotación.

---

<sup>28</sup> Reportaje *Pensarse colectivamente: 13 mujeres sostienen el trabajo sin patrón*. Disponible en: [https://www.unidiversidad.com.ar/pensarse-colectivamente-trece-mujeres-sostienen-el-trabajo-sin-patron?fbclid=IwAR2jaFLCR9TRSE21J1f8QaasVIW9EmS9KDwrRldU\\_jOTmdRUt4WNaasgKwA](https://www.unidiversidad.com.ar/pensarse-colectivamente-trece-mujeres-sostienen-el-trabajo-sin-patron?fbclid=IwAR2jaFLCR9TRSE21J1f8QaasVIW9EmS9KDwrRldU_jOTmdRUt4WNaasgKwA)



Por lo anterior, concluyo que, bordar desde Cartago invita al análisis local y a situarse internacionalmente mediante el dialogo con otros bordadores y no mediante la instrumentalización como atractivo turístico. Bordar desde Cartago implica reconocer las tensiones en que se enmarca la práctica, conocer el Relato histórico sobre el que se erige la situación actual para asumir la re escritura del mismo, pues el relato de la capital induce a concebir UNA realidad en la que es posible el desarrollo del bordado, cuando se podría descentralizar, así como plantear otros autorreconocimientos dentro del el, afirmarse desde un modo de ser y hacer alterno. Es así como el bordado deviene palimpsesto, no pretendiendo borrar la historia y re fundarla desde una nueva hegemonía, sino continuar, superponer la nueva escritura, y esto se hace, entre otras cosas, bordando.

### Referencias bibliográficas

- Agüero, C. (2009). La colección "Tiahuanaco" de Uhle y su relación con el complejo Pica-Tarapacá (norte de Chile).
- Ayala, F. G. (1615). Primer Nueva cronica y buen gobierno . Virreinato del Perú.
- Beljon, J. ( 1993). El nudo como simbolo ancestral . En *Gramática del arte* (pág. 30). Celeste Ediciones.
- Bjerregaard, L. (2007). Chachapoya textiles. The laguna de los Cóndores Textiles in the Museo Leymebamba, Chachapoyas, Peru. Museum Tusculanum Pres.
- Borda, O. F. (1987). ¿Una sociología de la liberación? En O. F. Borda, *Ciencia propia y colonialismo intelectual* . Bogotá: Carlos Valencia editores, 1987.
- Borda, O. F. (1998). Participación popular: retos del futuro . En *Participación popular: retos del futuro* . Bogotá: Colciencias IEPRI-ICFES .
- Borras, V. (2004). Individuo consumo y sociedad. La perspectiva sociológica. En *Psicología económica y del comportamiento del consumidor* (págs. 91-92). Barcelona: UOC.
- Bustos, M. L. (1989). Carpeta de oficio artesanal de Cartago. Técnica Bordado . En M. L. Bustos. Bogotá .
- Dewey, J. (1934). Cómo se tiene una experiencia. En J. Dewey, *El arte como experiencia* (pág. 42). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Eco, U. (1985). Obra abierta. España: Planeta de agostini .
- Foucault, M. (1978). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar*. Mexico: Siglo XX.
- Gillow, J., & Sentance, B. (2000). Tejidos del mundo. Nerea.
- Golte, J. (2005). Julio C. Tello y la tradición de la arqueología peruana. En J. C. Tello, *Paracas: Primera parte* (pág. 13). New York: Fondo editorial, Institute of Andean Research.
- Han, B.-C. (2012). Más allá de la sociedad disciplinaria . En B.-C. Han, *La sociedad del cansancio* (págs. 26-32). Barcelona : Herder .
- Hinestrosa, P. G. (1995). ARTE PRECOLOMBINO, ARTE MODERNO Y ARTE LATINOAMERICANO. En *Ensayos: Historia y Teoría de Arte* (págs. 78-79). Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46327/47920>
- Hurmuziadi, G. D. (2018). *El aporte de Bizancio a la cultura de occidente*. Santiago de Chile: Byzantion Nea Hellás. Obtenido de <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/48713/51242>

- Jansen, J. O. (2019 ). Colonialismo Historia, formas, efectos. . En J. O. Jansen. España : Siglo XXI .
- Lampón, M. M. (2015). *COSTURA: DE LA REIVINDICACIÓN POLÍTICA A LA RECREACIÓN POÉTICA. EL PROCEDIMIENTO DE LA COSTURA COMO RECURSO CREATIVO EN LA OBRA DE ARTE*. Vigo: Facultad de Pintura, Universiad de Vigo .
- Lefébure, E. (1887). *El bordado y los encajes* . Madrid : La españa Editorial.
- Lyotard, J.-F. (1987). La condicion postmoderna. En J.-F. Lyotard, *La condicion postmoderna. Informe sobre el saber* (págs. 13-17). Barcelona: Ediciones Cátedra S.A.
- Mairowitz, D. Z. (2018). Kafka . Buenos Aires : la marca editora.
- Mignolo, W. (2010 ). Desobediencia epistémica: Retorica de la modernidad, Lógica de la colonialidad y Gramatica de la descoloialidad. . En W. Mignolo. Buenos Aires : Ediciones del Signo .
- Mignolo, W. (2012 ). Esteticas y opcion decolonial . En P. P. Mignolo, *Esteticas y opcion decolonial* (pág. 42). Bogotá : UD Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. (2012). Esteticas decoloniales. En W. M. Gomez. Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Olivera, D. (2014). El formativo americano: Las sociedades productoras de alimentos. En *Catalogo de colecciones. Museo de arte precolombino e indigena de Uruguay* .
- Parker, R. (1984 ). 'The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine. En R. Parker, *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine* (pág. 2). Great Britain : The women´s press limited .
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En D. A. Climaco, *Cuestiones y horizontes* (págs. 787-789). Buenos Aires. : CLACSO.
- Sánchez, J. L. (2014). *Iconología simbólica de los bordados toledanos*. Madrid.
- Sartre, J. P. (1961). Prefacio. En F. Fanon, *Los condenados de la tierra* (págs. 7-34). Mexico : Fondo de cultura económica. .
- Serrano, E. G. (2016). EL BORDADO CAÑARI: SÍMBOLO DE IDENTIDAD PRECOLOMBINO E INSTRUMENTO DE REBELDIA DURANTE LA CONQUISTA ESPAÑOLA. . Cuenca.
- Shady, R. (2014). La civilización Caral, su significado y trascendencia para el Perú y el mundo . En *Catalogo de la coleccion Museo de arte precolombino e indigena de Uruguay*. Montevideo .

Tello, J. C. (2005). Paracas: Primera parte. New York: Fondo editorial. Institute of Andean Research.